Jacques Rancière

MALESTAR EN LA ESTÉTICA

ÍNDICE:

Introducción 5

POLÍTICAS DE LA ESTÉTICA 19

La estética como política 21

Problemas y transformaciones del arte crítico 45

LAS ANTINOMIAS DEL MODERNISMO 59

La inestética de Badiou: Las torsiones del modernismo 61

Lyotard y la estética de lo sublime: Una contra-lectura de Kant 81

EL GIRO ÉTICO DE LA ESTÉTICA Y DE LA POLÍTICA 101

La estética tiene mala reputación. No pasa ni un año sin que una obra nueva proclame su final o la perpetuación de sus perjuicios. En uno u otro caso, la acusación es la misma. La estética sería el discurso capcioso con el que la filosofía, o una cierta filosofía, desvía en su provecho el sentido de las obras de arte y los juicios de gusto.

Si bien la acusación es constante, sus considerandos varían. Hace veinte o treinta años, el sentido del proceso podía resumirse en los términos de Bourdieu. El juicio estético «desinteresado», tal y como Kant lo formuló, era el lugar por excelencia de la «negación de lo social»[1]. La distancia estética disimulaba una realidad social marcada por la radical separación entre los «gustos de necesidad» propios del *habitus* popular, y los juegos de la distinción cultural reservados sólo a aquéllos que poseían los medios. La misma inspiración animaba, en el mundo anglosajón, los trabajos de la historia social o cultural del arte. Unos nos mostraban, tras las ilusiones del arte puro o las proclamaciones de las

---

1 Pierre Bourdieu, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Minuit, 1979. Trad. cast.: *La Distinción*, Taurus ediciones, 1991.

vanguardias, la realidad de las exigencias económicas, políticas e ideológicas que establecen las condiciones de la práctica artística[1]. Y otros aclamaban, con el título *The Anti-Aesthetic*, la venida de un arte postmoderno que rompe con las ilusiones del vanguardismo[2].

Esta forma de crítica dejó de estar de moda. Desde hace veinte años, la opinión intelectual dominante denuncia sin cesar, en toda forma de explicación «social», una complicidad ruinosa con las utopías de emancipación declaradas responsables del horror totalitario. Y al igual que canta el retorno a la política pura, celebra de nuevo el puro «cara a cara» con el acontecimiento incondicionado de la obra. Podríamos haber pensado que la estética saldría inmaculada de este nuevo curso del pensamiento. Aparentemente, no ha sido así en absoluto. La acusación simplemente se ha invertido. La estética se ha transformado en el discurso perverso que prohíbe este «cara a cara» sometiendo las obras, o nuestras apreciaciones, a una máquina de pensamiento concebida para otros fines: absoluto filosófico, religión del poema o sueño de emancipación social. Este diagnóstico se deja apoyar sin problemas por teorías antagónicas. El *Adiós a la estética* de Jean-Marie Schaeffer hace así eco al *Pequeño manual de inestética* de Alain Badiou. Sin embargo, estos dos pensamientos se encuentran en las antípodas uno respecto del otro. Jean-Marie Schaeffer se apoya en la tradición analítica para oponer el análisis concreto de las actitudes estéticas a las divagaciones de la estética especulativa. Ésta habría sustituido el estudio de las conductas estéticas y las prácticas artísticas por un concepto romántico del absoluto del Arte, con el fin de resolver el falso problema que la atormentaba: la reconciliación de lo inteligible y lo sensible. Alain Badiou parte de principios completamente opuestos. En nombre de la Idea platónica, cuyos

---

1 De los numerosos trabajos publicados en este sentido por los historiadores sociales y culturales del arte, retendremos en particular los estudios de Timothy J. Clark, *Le Bourgeois absolu: les artistes et la politique en France de 1848 à 1851*, Art Édition, 1992, y *Une Image du peuple: Gustave Courbet et la Révolution de 1848*, Art Édition, 1991. Tr. Cast.: *Imagen del pueblo. Gustave Courbet y la Revolución de 1848*, Gustavo Gili, 1981.

2 Hal Foster (ed.), *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*, New York, The New Press, 1998.

acontecimientos son las obras del arte, rechaza una estética que somete la verdad a una (anti) filosofía comprometida con la celebración romántica de una verdad sensible del poema. Pero el platonismo de uno y el anti-platonismo del otro se concilian para denunciar en la estética un pensamiento de la mezcla, partícipe de la confusión romántica entre el pensamiento puro, los afectos sensibles y las prácticas del arte. Tanto uno como otro responden mediante un principio de separación que sitúa los elementos y los discursos en su lugar. En defensa de los derechos de la (buena) filosofía contra la «estética filosófica», se amoldan incluso a los discursos del sociólogo anti-filósofo que opone la realidad de las actitudes y las prácticas a la ilusión especulativa. Así, concuerdan con la opinión dominante que nos muestra la gloriosa presencia sensible del arte devorada por un discurso *sobre* el arte que tiende a transformarse en su realidad misma.

Encontraríamos la misma lógica en pensamientos del arte fundados sobre otras filosofías o anti-filosofías, por ejemplo, Jean-François Lyotard opone el golpe sublime del trazo pictórico o del timbre musical a la estética idealista. Todos estos discursos critican de manera semejante la confusión estética. Al mismo tiempo, más de uno nos hace ver otra problemática implicada en esta «confusión» estética: realidades de la división en clases opuestas a la ilusión del juicio desinteresado (Bourdieu), analogía de los acontecimientos del poema y la política (Badiou), choque del Otro soberano opuesto a las ilusiones modernistas del pensamiento que da forma a un mundo (Lyotard), denuncia de la complicidad entre la utopía estética y la utopía totalitaria (el coro de subcontratistas). Por algo es la distinción de conceptos homónima de la *distinción* social. La confusión o la distinción estética conllevan claramente implicaciones que alcanzan al orden social y sus transformaciones.

Las páginas que siguen oponen a estas teorías una tesis simple: la confusión que denuncian, en nombre de un pensamiento que coloca cada cosa en su elemento propio, es de hecho la articulación misma por la que pensamientos, prácticas y afectos son instituidos y provistos de su territorio o de su objeto «propio». Si «estética» es el nombre de una confusión, esta «confusión» es aquello que nos permite identificar los objetos, los modos de experiencia y las formas de pensamiento del arte que pretendemos aislar para denunciarla. Deshacer esta articulación

para discernir mejor las prácticas del arte o los afectos estéticos en su singularidad es quizá condenarse a perder esta singularidad.

Pongamos un ejemplo. Jean-Marie Schaeffer quiere denunciar la confusión romántica mostrándonos la independencia de las conductas estéticas respecto de las obras de arte y los juicios que suscitan. Para ello utiliza un pequeño pasaje de la *Vida de Henry Brulard* en el que Stendhal evoca los primeros ruidos —insignificantes— que le han marcado en la infancia: las campanas de una iglesia, una bomba de agua, la flauta de un vecino. Schaeffer compara estos recuerdos con los de un escritor chino, Shen Fu, que evoca las montañas que de niño veía en las toperas mirando a ras del suelo. En ellos encuentra un testimonio de «actitudes estéticas», idénticas a través de las culturas, que no pretenden al estatuto de obras del arte. Sin embargo, resulta fácil ver todo lo contrario. Al participar en la invención de un género literario que difumina las fronteras —la vida del artista como obra—, Stendhal dispone lo que llegará a ser la forma ejemplar de la nueva narración novelesca: la yuxtaposición de micro-acontecimientos sensibles cuya resonancia, a través de las capas del tiempo, se opone al antiguo encadenamiento de acciones voluntarias y sus efectos deseados y no deseados. Lejos de demostrar la independencia de las actitudes estéticas respecto de las obras del arte, da testimonio de un régimen estético en el que se difumina la distinción entre las cosas que pertenecen al arte y aquellas que pertenecen a la vida ordinaria. El ruido tonto de una bomba de agua que introduce en su autobiografía de escritor es el mismo que Proust consagrará como golpe mismo de la nueva Idea platónica, pero sintetizándolo con el canto del tordo de Chateaubriand. También es el de la sirena de navío introducida por Varèse en *Ionizaciones*. Durante el siglo XX, la frontera de este ruido con la música se ha difuminado sin cesar en la música misma, del mismo modo que en el XIX se difuminara en las musas literarias.

Muy lejos de denunciar la «confusión» de la teoría estética, la bomba de agua de Stendhal da exactamente testimonio de aquello que a su manera esta teoría se esfuerza por interpretar: la ruina de los antiguos cánones que separaban los objetos del arte de los de la vida ordinaria, la forma nueva, a la vez más íntima y más enigmática, tomada por la relación entre las producciones conscientes del arte y las formas involunta-

rias de la experiencia sensible que siente su efecto. Esto mismo lo registran las «especulaciones» de Kant, de Schelling o de Hegel: en el primero, la «idea estética» y la teoría del genio como marcas de la relación sin relación entre los conceptos del arte y lo sin concepto de la experiencia estética; en el segundo, la teorización del arte como unidad de un proceso consciente y un proceso inconsciente; en el tercero, las metamorfosis de la belleza entre el dios olímpico sin mirada y las escenas de género holandesas o los pequeños mendigos de Murillo. Stendhal nos dice incluso, insistiendo complacientemente en las sensaciones del niño pequeño de 1787 y 1788, lo que se encontrará en el horizonte de sus especulaciones: esta educación sensible nueva, formada por los ruidos y los acontecimientos insignificantes de la vida ordinaria, también es la educación de un pequeño republicano, llamado a festejar su edad de razón en la época en que la Revolución Francesa celebrará el reino de la Razón.

Por tanto, hay que tomar a contrapié los razonamientos del discurso anti-estético contemporáneo para comprender al mismo tiempo qué significa «estética» y qué motiva la animosidad que su nombre suscita actualmente. Esto puede resumirse en cuatro puntos.

La «confusión» estética nos dice primero lo siguiente: ya no hay arte en general, sino conductas o sentimientos estéticos en general. La estética como discurso nació hace dos siglos. En la misma época en que el arte comenzó a oponer su singular indeterminado a la lista de bellas artes o de artes liberales. Para que haya arte no basta, en efecto, con que existan pintores o músicos, bailarines o actores. Para que exista sentimiento estético, no basta con que nos plazca verlos o escucharlos. Para que haya arte, tiene que haber una mirada y un pensamiento que lo identifiquen. Esta identificación supondría un proceso complejo de diferenciación. Para que una estatua o una pintura sean arte, se requieren dos condiciones aparentemente contradictorias. Es preciso que se vea en ellas el producto de un arte, y no una simple imagen de la que solamente se juzgaría su legitimidad de principio o su semejanza de hecho. Pero también se debe percibir algo distinto del producto de un arte, es decir, del ejercicio regulado de un saber hacer. La danza no será arte mientras sólo se vea en ella la ejecución de un ritual religioso o terapéutico. Pero tampoco lo será en cuanto ejercicio de un simple virtuosismo corporal.

Para que cuente como arte, hace falta otra cosa. Esa «otra cosa», hasta los tiempos de Stendhal, se llamó *historia*. Para los teóricos de la poética del siglo XVIII, la cuestión de saber si el arte de la danza pertenece a las bellas artes se resuelve en una simple pregunta: ¿la danza cuenta una historia? ¿Es una *mimesis*? Efectivamente la *mimesis* es lo que distingue el saber hacer del artista del que corresponde al artesano, tanto como del que corresponde al cómico. Las bellas artes reciben este nombre porque las leyes de la *mimesis* definen en ellas una relación regulada entre una manera de hacer —una *poiesis*— , y una manera de ser —una *aisthesis*— afectada por la primera. Esta relación de a tres, cuyo garante se denomina «naturaleza humana», define un régimen de identificación de las artes que he propuesto llamar régimen representativo. En el momento en que el arte sustituye su singular por el plural de las bellas artes, y que para pensarlo suscita un discurso que se llamará estética, se deshace ese núcleo de naturaleza productora, naturaleza sensible y naturaleza legisladora, llamado *mimesis* o representación.

La estética es primero el discurso enunciador de esta ruptura de la relación de a tres que garantizaba el orden de las bellas artes. El fin de la *mimesis* no conlleva el fin de la figuración. Se trata del final de la legislación mimética que hacía concordar la naturaleza productora y la naturaleza sensible. Las musas ceden su lugar a la música, es decir, a la relación sin mediación entre el cálculo de la obra y el puro afecto sensible, a su vez relación inmediata entre el aparato técnico y el canto de la interioridad[1]: el solo de trompa, alma de las palabras de Fiordiligi, pero también la flauta del vecino y la bomba de agua que forman un alma de artista. En lo sucesivo, *poiesis* y *aisthesis* remitirán inmediatamente la una a la otra. Pero se relacionarán en la desviación misma de sus razones. La naturaleza humana que las hace concordar es una natu-

---

1 «Pero, ¿de qué preparado mágico emana ahora el vapor de esta destellante aparición de espíritus? Miro y no veo más que un pobre tejido de relaciones de números, presentado de manera palpable en madera perforada, con un aparejo de cuerdas de tripa y alambres de latón.» Wackenroder, *Fantaisies sur l'art*, tr. fr. Jean Boyer, Aubier, 1945, p.331 (traducción modificada). He comentado en otros trabajos el sentido de esta «aparición»: *cf.* «La métamorphose des Muses», en *Sonic Press. Une nouvelle géographie des sons*, Centre Georges-Pompidou, 2002.

raleza perdida o una humanidad por venir. De Kant a Adorno, pasando por Schiller, Hegel, Schopenhauer o Nietzsche, el discurso estético tendrá por objeto el pensamiento de esta relación disonante. De este modo se aplicará en enunciar, no la fantasía de algunas cabezas especulativas, sino el régimen nuevo y paradójico de identificación de las cosas del arte. Este régimen es el que he propuesto llamar régimen estético del arte.

Aquí pasamos al segundo punto. «Estética» no es el nombre de una disciplina. Es el nombre de un régimen de identificación específico del arte. Los filósofos, a partir de Kant, se han ocupado de pensarlo. Pero ellos no lo han creado. Cuando Hegel hace desfilar en sus *Lecciones de estética* la historia de las formas del arte como historia de las formas del espíritu, se está haciendo cargo de una mutación contradictoria en el estatuto de las obras. Por un lado, los descubrimientos de la arqueología remitieron las antigüedades griegas a su lugar y su distancia, rechazando la Grecia domesticada construida por la edad clásica. Construyeron una nueva historicidad de las obras, hecha de proximidades, de rupturas y relecturas, en lugar del modelo evolutivo y normativo que regulaba la relación clásica de los Antiguos a los Modernos. Pero, al mismo tiempo, la ruptura revolucionaria separó pinturas y esculturas de sus funciones de ilustración religiosa o de decoración de las grandezas señoriales y monárquicas, para aislarlas en el espacio del museo, real o imaginario. Por tanto, aceleró la constitución de un público nuevo, indiferenciado, en lugar de los destinatarios especificados de las obras representativas. Y los pillajes revolucionarios e imperiales en los países conquistados amalgamaron los productos de las escuelas y los géneros. Estos desplazamientos tuvieron como efecto la acentuación de la singularidad sensible de las obras, en detrimento de su valor representativo y de las jerarquías de temas y géneros que servían a clasificarlas y juzgarlas. La revalorización filosófica de Hegel de la pintura de género holandesa, tras su promoción pública y mercantil, señala el comienzo de esta lenta erosión del tema figurativo, de ese movimiento secular que relegó el tema al último plano del cuadro, para hacer aparecer en su lugar el gesto del pintor y la manifestación de la materia pictórica. Así se desencadenó el movimiento de transformación del cuadro en archivo

de su propio proceso que condujo a las espectaculares revoluciones pictóricas del siglo siguiente.

Del mismo modo, cuando Schelling define el arte como la unión de un proceso consciente y un proceso inconsciente, consagra una inversión de perspectiva producida por el auge de la percepción «filológica» del poema, de Giambattista Vico a Johann Gottfried Herder o Friedrich Wolf, y por fenómenos culturales como el entusiasmo por el falso Ossián. Los grandes modelos poéticos son ahora leídos como expresiones de una potencia colectiva anónima, tanto o más que como realizaciones intencionales de un arte guiado por reglas poéticas. Jean-Marie Schaeffer se sorprende de que la estética filosófica haya olvidado, en la celebración del arte, lo que Kant, sin embargo, había subrayado: la importancia de las conductas estéticas que responden a los espectáculos de la naturaleza. Pero no ha habido olvido alguno. Desde Kant, la estética no ha dejado de querer pensar este estatuto nuevo que hace percibir las obras del arte como obras de la naturaleza, es decir, como la operación de una naturaleza no humana, no sometida a la voluntad de un creador. El concepto de genio que se ha querido asociar a la consagración del artista único expresa, a la inversa, esta equivalencia de lo voluntario y lo involuntario que permite reconocer y apreciar las obras *del arte* sobre la ruina de los criterios de perfección *de las artes*.

Los filósofos iniciadores de la estética no inventaron esa lenta revolución de las formas de presentación y de percepción que aísla las obras para un público indiferenciado, al mismo tiempo que las asocia a una potencia anónima: pueblo, civilización o historia. Tampoco inventaron la ruptura del orden jerárquico que definía qué temas y qué formas de expresión eran dignas o no de entrar en el dominio de un arte. No inventaron esa nueva escritura hecha de micro-acontecimientos sensibles de la que da testimonio la *Vie de Henry Brulard*, ese privilegio nuevo de lo ínfimo, de lo instantáneo y de lo discontinuo que acompañará la promoción de cualquier cosa o persona vil en el templo del arte, y marcará la literatura y la pintura antes de permitir que la fotografía y el cine lleguen a ser artes. No inventaron, en resumen, todas esas reconfiguraciones de las relaciones entre la escritura y lo visual, el arte puro y el arte aplicado, las formas del arte y las formas de la vida pública o de la vida ordinaria y mercantil que definen el régimen estético del arte. No las

inventaron pero elaboraron el régimen de inteligibilidad en cuyo seno han llegado a ser pensables. Percibieron y conceptualizaron la fractura del régimen de identificación en el que las producciones del arte eran percibidas y pensadas, la ruptura del modelo de adecuación que las normas de la *mimesis* aseguraban entre *poiesis* y *aisthesis*. Con el nombre de estética, comenzaron a percibir y pensaron el desplazamiento fundamental: las cosas del arte se identificaban menos según los criterios pragmáticos de «maneras de hacer», y se comenzaban a identificar en términos de «maneras de ser sensibles»[1].

Ellos pensaron esta revolución como un desafío para el pensamiento. Este es el tercer punto: es perfectamente inútil que nuestros contemporáneos denuncien el término de estética. Aquellos que lo honraron fueron los primeros en hacerlo. «Sería el momento de desprenderse completamente de esta expresión que, desde Kant, retorna una y otra vez en los textos de los principiantes en filosofía, aunque a menudo se haya reconocido su absurdo [...]. La Estética ha pasado a ser una verdadera *qualitas occulta* y, tras esta palabra incomprensible se han ocultado numerosas afirmaciones vacías de sentido y círculos viciosos de la argumentación que desde hace mucho tiempo habría que haber puesto en evidencia.» Esta declaración radical no proviene de un campeón puntilloso de la filosofía analítica anglosajona. Figura en las *Lecciones sobre la literatura y el arte* de August Schlegel, el primogénito de los diabólicos hermanos a quienes se atribuye usualmente una gran responsabilidad en las ilusiones fatales de la estética romántica y especulativa[2]. El malestar estético es tan viejo como la estética. El término «estética», referido a la sensibilidad, no es apropiado para expresar el pensamiento del arte, dice Hegel a su vez, antes de referirse al uso establecido para excusarse por retomarlo. La excusa de ayer es tan superflua

---

1 «Estética», por tanto, designará en este texto dos cosas: un régimen general de visibilidad y de inteligibilidad del arte, y un modo de discurso interpretativo perteneciente a las formas de este régimen. El contexto y su propia inteligencia bastarán en lo sucesivo para indicar al lector el sentido del término adecuado a tal o cual caso.

2 August Wilhelm Schlegel, *Vorlesungen über Schöne Literatur und Kunst*, en *Kritische Ausgabe der Vorlesungen*, Paderborn, F. Schöningh, 1989, t.I, p.182-183.

como las acusaciones de hoy. La inapropiación es constitutiva. La estética no es el pensamiento de la «sensibilidad». Es el pensamiento del *sensorium* paradójico que en lo sucesivo permitirá definir las cosas del arte. Del *sensorium* de una naturaleza humana perdida, es decir, de una norma de adecuación perdida entre una facultad activa y una facultad receptiva. Esta norma de adecuación perdida es sustituida por la unión inmediata, unión sin concepto de opuestos, de la actividad voluntaria pura y la pura pasividad. El origen del arte, dice Hegel, es el gesto del niño que lanza piedras sobre la superficie del agua, la de las apariencias «naturales», para transformarla en superficie de manifestación de su voluntad. Este niño, que forma ondas lanzando piedras, también es el niño de la capacidad artística nacida de la pura contingencia de los ruidos de las proximidades, de los ruidos mezclados de la naturaleza y la vida material sin arte. No podemos pensar este niño de doble cara sin contradicción. Pero quien quiere suprimir la contradicción del pensamiento, suprime también el arte y el sentimiento estético que, de este modo, creería preservar.

Lo que complica las cosas y exacerba las implicaciones para el pensamiento es que una naturaleza «humana» es siempre al mismo tiempo una naturaleza «social». Aquí pasamos al cuarto punto. La naturaleza humana del orden representativo ajustaba las reglas del arte a las leyes de la sensibilidad y las emociones de éstas a las perfecciones del arte. Pero este ajuste era correlativo a un reparto que vinculaba las obras del arte con la celebración de dignidades temporales, que hacía concordar la dignidad de sus formas con la dignidad de sus temas, y atribuía facultades sensibles diferentes a aquellos que se encontraban situados en lugares diferentes. «El hombre de gusto, decía Voltaire, tiene otros ojos, otros oídos, un tacto diferente al del hombre grosero.»[1] La naturaleza, que hacía concordar obras con sensibilidades, las hacía concordar con un reparto de lo sensible que situaba a los artistas en su lugar, y separa-

[1] Voltaire, artículo «Gusto», *Dictionnaire philosophique*, Paris, 1827, t. VIII, p. 279. (Recordemos que el *Dictionnaire philosophique*, citado aquí por comodidad, es una compilación ficticia. La mayor parte de los elementos del artículo «Gusto» se han extraído, en realidad, de la sexta parte de las *Questions sur l'Éncyclopédie* de 1771.) Tr. cast.: *Diccionario filosófico*, Akal bolsillo, 1987.

ba a aquellos a quienes el arte concernía de aquellos a quienes no concernía. En este sentido, Bourdieu tiene razón, pero en contra de sí mismo. El término «estética» dice de hecho que esa naturaleza social se perdió con la otra. Y la sociología nace precisamente de la voluntad de reconstituir esta naturaleza social perdida. Por esta razón, el odio de la «estética» le es consustancial. Sin duda, en tiempos de Bourdieu, la sociología abandonó sus sueños originarios de reorganización social. Sin embargo, continuaba queriendo, por el bien de la ciencia, lo que el orden representativo quería por el bien de las distinciones sociales y poéticas: que las clases separadas posean sentidos distintos. Y es que la estética es el pensamiento del desorden nuevo. Este desorden no consiste solamente en que la jerarquía de temas y públicos se difumine. Las obras de arte ya no remitirán a quienes las habían encargado, fijando su imagen y celebrando su grandeza. Remitirán al «genio» de los pueblos y se ofrecerán, al menos en principio, a la mirada de cualquiera. La naturaleza humana y la naturaleza social dejan de garantizarse mutuamente. La actividad de fabricar y la emoción sensible se reencuentran «libremente», como dos fragmentos de una naturaleza que ya no es reflejo de ninguna jerarquía de la inteligencia activa sobre la pasividad sensible. Esta desviación de la naturaleza respecto de sí misma es el lugar de una igualdad inédita. Y esta igualdad se inscribe en una historia que entraña, a cambio de la pérdida, una promesa nueva. La jovencita que sucede a las Musas, de la que habla Hegel, no nos ofrece más que los frutos arrancados del árbol, el recuerdo velado, «sin efectividad», de la vida que erigió las obras de arte[1]. Pero, precisamente, estas obras de arte existen porque su mundo, el mundo de la naturaleza que se desvanece en la cultura, ya no existe, o quizá jamás haya existido más que en la retrospección del pensamiento. Quizá hubo —sin duda nunca ha habido— una mañana griega en que los frutos del arte se recogían

[1] G.W.F. Hegel, *Phénoménologie de l'esprit*, tr.fr. Jean-Pierre Lefebvre, Aubier, 1991, p.489. De entre las diversas traducciones al castellano de la *Fenomenología del espíritu* de Hegel, podemos señalar la edición de 1981 del Fondo de cultura económica, reeditada en 2007. («La jovencita que sucede a las Musas» es el título de un texto de Jean-Luc Nancy, que comenta este pasaje en *Les Muses*, Galilée, 1994, p.75-97. Trad. cast.: *Las musas*, Amortorru editores, 2008).

del árbol de la vida. Pero lo que se desvanece con esta pérdida de un bien hipotético es en cualquier caso el orden que unía la naturaleza humana legisladora a la naturaleza social determinante del lugar de cada uno y de los «sentidos» convenientes a ese lugar. El reino revolucionario de la naturaleza se transforma en un sueño vano. Pero como respuesta a este sueño imposible, se eleva la promesa entrañada en la pérdida misma, en la suspensión de las reglas de concordancia entre la naturaleza humana y la naturaleza social: la humanidad por venir, que Schiller ve anunciada en el «libre juego» estético, el «gusto infinito por la Républica» que Baudelaire siente en las canciones de Pierre Dupont, la «promesa sin la que no podríamos vivir ni un solo instante» que Adorno escucha renovada en el velo que cubre la sonoridad de las cuerdas del comienzo de la *Primera Sinfonía* de Mahler.

«Estética» es la palabra que dice la articulación singular, incómoda de pensar, que se formó hace dos siglos entre las sublimidades del arte y el ruido de una bomba de agua, entre un timbre de cuerda velado y la promesa de una humanidad nueva. El malestar y el resentimiento que suscita hoy giran siempre en torno a estas dos relaciones: escándalo de un arte que acoge en sus formas y espacios el «lo que sea» de los objetos de uso y de las imágenes de la vida profana; promesas exorbitantes y mentirosas de una revolución estética que quería transformar las formas del arte en formas de una vida nueva. Se acusa a la estética de ser culpable del «lo que sea» del arte, se la acusa de su extravío en las promesas falaces del absoluto filosófico y la revolución social. Mi intención no es «defender» la estética, sino contribuir a esclarecer lo que esta palabra quiere decir, como régimen de funcionamiento del arte y como matriz de discurso, como forma de identificación de lo propio del arte y como redistribución de las relaciones entre las formas de la experiencia sensible. Las páginas que siguen están dedicadas, en particular, a discernir la manera en la que un régimen de identificación del arte se ha vinculado a la promesa de un arte que sería más que un arte, o ya no lo sería en absoluto. En resumen, buscarán mostrar cómo la estética, como régimen de identificación del arte, conlleva una política o una metapolítica. Mediante el análisis de las formas y las transformaciones de esta política, se tratará de comprender el malestar o el resentimiento que la palabra misma suscita en nuestros tiempos. Pero no se trata solamen-

te de comprender el sentido de una palabra. Seguir la historia de la «confusión» estética, supone también aventurarse en el esclarecimiento de la otra confusión que la crítica de la estética alimenta, la que ahoga conjuntamente las operaciones del arte y las prácticas de la política en la indistinción ética. Por lo tanto, lo que está en juego no alcanza solamente a las cosas del arte, sino también a las maneras en las que nuestro mundo se hace hoy percibir y en las que los poderes afirman su legitimidad.

Este libro se apoya en parte en el trabajo de seminarios impartidos entre 1995 y 2001 en el marco de la Universidad de París VIII y del Colegio Internacional de Filosofía. Y también, en parte, en conferencias y seminarios dados estos últimos años por invitación de numerosas instituciones, en Francia y en el extranjero. Se dan algunas referencias en el transcurso del libro. Desgraciadamente, resultaría demasiado largo mencionar todas las instituciones y circunstancias que me han permitido elaborar y corregir las tesis y análisis que se presentan. Que todas y todos aquellos que han estimulado este trabajo, y han acogido y discutido los resultados, encuentren aquí la expresión de mi gratitud.



Políticas de la estética

La estética como política

Una misma afirmación ronda hoy por casi todas partes: se dice que hemos acabado con la utopía estética, es decir, con la idea de una radicalidad del arte y su capacidad de obrar una transformación absoluta de las condiciones de la existencia colectiva. Esta idea alimenta las grandes polémicas que inciden en el desastre del arte, originado por su compromiso con las promesas falaces del absoluto filosófico y la revolución social. Si dejamos a un lado estas querellas mediáticas, podremos distinguir dos grandes concepciones de un presente «post-utópico» del arte.

La primera actitud concierne sobre todo a las consideraciones de filósofos o de historiadores del arte. Se pretende así aislar la radicalidad de la investigación y la creación artísticas de las utopías estéticas de la vida nueva que las han comprometido, ya sea en los grandes proyectos totalitarios, o en la estetización mercantil de la vida. La radicalidad del arte consistiría entonces en una potencia singular de presencia, de aparición y de inscripción que rasgaría lo ordinario de la experiencia. Esta potencia es pensada insistentemente, mediante el concepto kantiano de lo «sublime», como presencia en el corazón de lo sensible de una fuerza heterogénea e irreductible que lo supera.

Pero esta referencia se puede interpretar, a su vez, de dos maneras. La

primera ve en la potencia singular de la obra la instauración de un ser-en-común anterior a toda forma política particular. Éste era, por ejemplo, el sentido de la exposición organizada en 2001 en Bruselas por Thierry de Duve con el título *Voici*[1], que se distribuía en tres secciones: *Me voici, Vous voici, Nous voici*. La clave de todo el dispositivo la daba un lienzo de Edouard Manet, el supuesto padre de la «modernidad» pictórica: ni *Olimpia* ni *El almuerzo en la hierba*, sino una obra de juventud, *El Cristo muerto*, imitación de Francisco Ribalta. Este Cristo de ojos abiertos, resucitado de la muerte de Dios, convertía el poder de presentación del arte en sustituto del poder comunitario de la encarnación cristiana. El poder de encarnación confiado al gesto mismo de mostrar se revelaba así como igualmente transmisible a un paralelepípedo de Donal Judd, o a un estante de paquetes de mantequilla de Alemania del este de Joseph Beuys, a una serie de fotografías de un bebé de Philippe Bazin o a los documentos del museo ficticio de Marcel Broodthaers.

La otra manera, al contrario, radicaliza la idea de lo «sublime» como separación irreductible entre la idea y lo sensible. De este modo, Lyotard concede al arte moderno la misión de dar testimonio de que lo impresentable existe. La singularidad de la aparición es, por lo tanto, una presentación negativa. El destello coloreado que se abre paso en la monocromía de un lienzo de Barnett Newman, o la palabra desnuda de un Paul Celan o de un Primo Levi son para él los modelos de estas inscripciones. Al contrario, la mezcla de lo abstracto y lo figurativo en los lienzos trans-vanguardistas, o el bazar de instalaciones que juegan con la indiscernibilidad entre las obras del arte o los objetos o iconos del comercio representan la realización nihilista de la utopía estética.

Podemos ver con claridad la idea común a estas dos visiones. A través de la oposición del poder cristiano de la encarnación del verbo

---

1 Conservamos el título de esta exposición en su idioma original, por no superponerle una explicación al traducirlo, e incluso «ruido» en el caso de tratar de restituir lo abrupto de su uso gramatical en francés en el paso al castellano. «Voici», como verbo de forma invariable, *presenta* aquello que le acompaña – en este caso, «me», «vous», «nous»: yo/mí, vosotros/usted, nosotros – en el *espacio* mismo del discurso. Se podría traducir por «he aquí». [*N. de T.*]

y la prohibición judía de la representación, de la hostia eucarística y la zarza ardiente de Moisés, aparece fulgurante, heterogénea, la singularidad de la forma artística que exige un sentido de comunidad. Pero esta comunidad se eleva sobre las ruinas de las perspectivas de emancipación política a las que el arte moderno ha podido vincularse. Se trata de una comunidad ética que revoca todo proyecto de emancipación colectiva.

Aunque esta posición goce del favor de algunos filósofos, es muy diferente de la que afirman con frecuencia los artistas y los profesionales de las instituciones artísticas: conservadores de museo, directores de galerías, comisarios o críticos. En lugar de oponer radicalidad artística y utopía estética, trata de tomar distancia de ambas. Las sustituye por la afirmación de un arte modesto, tanto en lo que concierne a su capacidad de transformar el mundo, como en la afirmación de la singularidad de sus objetos. Este arte no supone la instauración de un mundo común mediante la singularidad absoluta de la forma, sino la redisposición de los objetos e imágenes que forman el mundo común ya dado, o bien la creación de situaciones propicias para modificar nuestras miradas y actitudes respecto de ese entorno colectivo. Estas micro-situaciones, apenas diferentes de las de la vida ordinaria y presentadas de modo más irónico y lúdico que crítico y denunciativo, persiguen la finalidad de crear o recrear los vínculos entre los individuos, de suscitar modos de confrontación y participación nuevos. Éste es, por ejemplo, el principio del llamado arte relacional: a la heterogeneidad radical del choque del *aistheton* que Lyotard identifica en el lienzo de Barnett Newman, se opone ejemplarmente la práctica de un Pierre Huyghe, que inscribe en una valla publicitaria, en lugar de la publicidad esperable, la fotografía aumentada del lugar y sus usuarios.

No pretendo operar un corte entre estas dos actitudes. Más bien trato de interrogarme acerca de aquello sobre lo que dan testimonio y aquello que las hace posibles. De hecho, se trata de dos fragmentos de una alianza deshecha entre radicalidad artística y radicalidad política. Esta alianza tiene por nombre propio el término «estética», actualmente bajo sospecha. Por lo tanto, no persigo separar estas posiciones presentes, sino más bien reconstituir la lógica de la relación «estética» entre arte y política de la que derivan. Para ello, me apoyaré en lo que

tienen en común estas dos puestas en escena, aparentemente antitéticas, de un arte «post-utópico». La segunda actitud opone a la utopía denunciada las formas modestas de una micro-política, a menudo cercana a las políticas de «proximidad» predicadas por nuestros gobiernos. La primera, al contrario, le opone una potencia del arte vinculada a su distancia respecto de la experiencia ordinaria. Sin embargo, tanto una como otra reafirman una misma función «comunitaria» del arte: la construcción de un espacio específico, de una forma inédita de reparto del mundo común. La estética de lo sublime subsume el arte bajo el signo de la deuda inmemorial hacia un Otro absoluto. Pero le confiere una misión histórica, que había sido confiada a un sujeto llamado «vanguardia»: constituir un tejido de inscripciones sensibles separado absolutamente del mundo de la equivalencia mercantil de los productos. La estética relacional rechaza tanto las pretensiones de autosuficiencia del arte, como los sueños de transformación de la vida por el arte, pero, sin embargo, reafirma una idea esencial: el arte consiste en construir espacios y relaciones para reconfigurar material y simbólicamente el territorio de lo común. Las prácticas del arte *in situ*, el desplazamiento del cine a las formas espaciales de la instalación museística, las formas contemporáneas de espacialización de la música o las prácticas actuales del teatro y la danza van todos en el mismo sentido: la desespecificación de los instrumentos, materiales o dispositivos propios de las diferentes artes, y la convergencia hacia una misma idea y práctica del arte como manera de ocupar un lugar en el que se redistribuyen las relaciones entre los cuerpos, las imágenes, los espacios y los tiempos.

La expresión misma de «arte contemporáneo» es una prueba. Lo que se ataca o defiende con este nombre no es en absoluto una tendencia común que hoy caracterizaría a las diferentes artes. De entre los argumentos que se intercambian al respecto apenas figura la menor referencia a la música, la literatura, al cine, la danza o la fotografía. Estos argumentos se refieren en general a un objeto que podría definirse como sigue: aquello que viene en lugar de la pintura, es decir, esos ensamblajes de objetos, fotografías, dispositivos de vídeo, ordenadores y, ocasionalmente, *performances* que ocupan los espacios en los que hasta hace poco podían verse retratos sobre las paredes. Pero nos equivocaríamos

al señalar la «parcialidad» de estas argumentaciones. De hecho, «el arte» no es el concepto común que unifica las diferentes artes. Es el dispositivo que las hace visibles. Y «pintura» no es solamente el nombre de un arte. Es el nombre de un dispositivo de exposición, de una forma de visibilidad del arte. «Arte contemporáneo» es el nombre que designa propiamente al dispositivo que viene a ocupar el mismo lugar y a desempeñar la misma función.

«El arte» en singular designa la demarcación de un espacio de presentación que identifica las cosas del arte como tales. Y lo que vincula la práctica del arte a la cuestión de lo común es la constitución, material y simbólica, de un cierto espacio-tiempo, de una suspensión con respecto a las formas ordinarias de la experiencia sensible. El arte no es político por los mensajes y sentimientos que transmite acerca del orden del mundo. Tampoco lo es dependiendo de la manera en la que represente las estructuras de la sociedad, los conflictos o las identidades de los grupos sociales. El arte es político por la distancia misma que toma respecto de estas funciones, según el tipo de tiempo y de espacio que instituye, por la manera en la que esculpe esos tiempos y puebla esos espacios. Lo que nos proponen las figuras a las que hacía referencia son claramente dos transformaciones de esta función política. Según la estética de lo sublime, el espacio-tiempo de un encuentro pasivo con lo heterogéneo pone en conflicto dos regímenes de sensibilidad. Según el arte «relacional», la construcción de una situación indecisa y efímera apela a un desplazamiento de la percepción, al paso del rol de espectador al de actor, a una reconfiguración de los lugares. En ambos casos, lo propio del arte es operar una redistribución del espacio material y simbólico. Y en este punto el arte alcanza a la política.

En efecto, la política no reside en el ejercicio del poder y en la lucha por el poder. Es la configuración de un espacio específico, la demarcación de una esfera particular de experiencia, de objetos establecidos como comunes y correspondientes a una decisión común, de sujetos a los que se reconoce capaces de designar estos objetos y de argumentar al respecto. He tratado de mostrar en otros trabajos cómo la política era el conflicto mismo acerca de la existencia de este espacio, acerca de la designación de objetos que pertenecen a lo común y de sujetos capaces

de una palabra común[1]. El hombre, dice Aristóteles, es político porque posee la palabra que pone en común lo justo y lo injusto, mientras que el animal solamente tiene la voz que señala placer y dolor. Entonces, la cuestión reside en saber quién posee la palabra y quién solamente la voz. En todas las épocas, el rechazo a considerar ciertas categorías de personas como seres políticos ha llevado consigo el rechazo a escuchar los sonidos que salen de sus bocas como discurso. O bien ha necesitado de la constatación de su incapacidad material a ocupar el espacio-tiempo de los asuntos políticos. Los artesanos, dice Platón, no tienen tiempo para estar en otro lugar que no sea el de su trabajo. Ese «otro lugar» en el que *no pueden* estar, es, efectivamente, la asamblea del pueblo. La «ausencia de tiempo» es, de hecho, la prohibición naturalizada, inscrita en las formas mismas de la experiencia sensible.

La política adviene cuando aquellos que «no tienen» tiempo toman ese tiempo necesario para proponerse como habitantes de un espacio común y demostrar que su boca emite efectivamente una palabra que enuncia lo común, y no solamente una voz que señala el dolor. Esta distribución y redistribución de lugares e identidades, esta delimitación y redelimitación de espacios y tiempos, de lo visible y lo invisible, del ruido y la palabra constituyen lo que he llamado el reparto de lo sensible[2]. La política consiste en la reconfiguración del reparto de lo sensible que define lo común de una comunidad, en la introducción de sujetos y objetos nuevos, en hacer visible aquello que no lo era y en hacer escuchar como hablantes a aquellos que eran percibidos como animales ruidosos. Este trabajo de creación de disenso constituye una estética de la política que no tiene nada que ver con las formas de puesta en escena del poder y de movilización de masas que Benjamin designaba como «estetización de la política».

---

1 Jacques Rancière, *La Mésentente*, Paris, Galilée, 1995 y *Aux bords du politique*, Gallimard, 2004. Tr. Cast.: *El desacuerdo. Política y filosofía*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1996 y *En los bordes de lo político*, Ediciones La Cebra, Buenos Aires, 2007.

2 J. Rancière, *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, La Fabrique, 2000. Tr. Cast.: *El reparto de lo sensible. Estética y política*, Instituto de Estudios Internacionales, Santiago de Chile, 2009.

La relación entre estética y política consiste por lo tanto, más precisamente, en la relación entre esta estética de la política y la «política de la estética», es decir, el modo de intervención de las prácticas y las formas de visibilidad del arte en el reparto de lo sensible y en su reconfiguración, distinguiendo espacios y tiempos, sujetos y objetos, lo común y lo singular. Utopía o no, el cometido que el filósofo confiere al lienzo «sublime» del pintor abstracto, que pende solitario de una pared blanca, o la que el comisario de exposición atribuye a la instalación o a la intervención del artista relacional, se inscriben en la misma lógica: una «política» del arte que consiste en suspender las coordenadas normales de la experiencia sensorial. El primero valoriza la soledad de una forma sensible heterogénea, y el segundo, el gesto que traza un espacio común. Pero estas dos maneras de relacionar la constitución de una forma material y un espacio simbólico son quizá dos fragmentos de una misma configuración originaria que vincula lo propio del arte a una cierta manera de ser de la comunidad.

Esto quiere decir que arte y política no son dos realidades permanentes y separadas sobre las que habría que preguntarse si *deben* relacionarse. Se trata de dos formas de reparto de lo sensible, dependientes, tanto una como otra, de un régimen específico de identificación. No siempre hay política, aunque siempre haya formas de poder. Del mismo modo, no siempre hay arte, aunque haya siempre poesía, pintura, escultura, música, teatro o danza. La *República* de Platón muestra bien este carácter condicional del arte y la política. A menudo se ha entendido en la célebre exclusión de los poetas, la marca de una proscripción política del arte. Pero el gesto platónico excluye también a la política. El mismo reparto de lo sensible es el que sustrae a los artesanos la escena política en la que se dedicarían a *otra cosa* que no sería su trabajo, y a los poetas y actores la escena artística sobre la que podrían encarnar *otra* personalidad que no sería la suya. Teatro y asamblea son dos formas solidarias de un mismo reparto de lo sensible, dos espacios de heterogeneidad que Platón tiene que repudiar para constituir al mismo tiempo su República como vida orgánica de la comunidad.

Arte y política se encuentran de este modo vinculados en su sustrato como formas de presencia de cuerpos singulares en un espacio y un tiempo específicos. Platón excluye del mismo modo la democracia y el

teatro para formar un comunidad ética, una comunidad sin política. Es posible que los debates actuales sobre lo que debe ocupar el espacio museístico revelen otra forma de solidaridad entre la democracia moderna y la existencia de un espacio específico: ya no se trata del agrupamiento de multitudes en torno a la acción teatral, sino del espacio silencioso del museo en el que la soledad y la pasividad de los paseantes reencuentre la soledad y la pasividad de las obras de arte. La situación actual del arte podría constituir perfectamente una forma específica de una relación mucho más general entre la autonomía de los lugares dedicados al arte, y su aparente contrario: la implicación del arte en la constitución de formas de la vida común.

Para comprender esta paradoja aparente que vincula la politicidad del arte a su autonomía, conviene realizar un pequeño viaje al pasado, examinando una de las primeras formulaciones de la política inherente al régimen estético del arte. Hacia el final de la Decimoquinta de las *Cartas sobre la educación estética del hombre* publicadas en 1795, Schiller construye un escenario de exposición que alegoriza un estatuto del arte y su política. Nos instala imaginariamente frente a una estatua griega conocida como la *Juno Ludovisi*. La estatua, dice Schiller, es una «libre apariencia», cerrada sobre sí misma. La expresión evocará, para un oído moderno, el *self-containment* celebrado por Clement Greenberg. Pero este «cierre sobre sí» se revela un poco más complicado de lo que querría el paradigma modernista de la autonomía material de la obra. Aquí no se trata de afirmar ni el poder ilimitado de creación del artista, ni de demostrar los poderes específicos de un *medium*. O, más bien, el *medium* en cuestión no es la materia sobre la que trabaja el artista. Es un medio sensible, un *sensorium* particular, extranjero a las formas ordinarias de la experiencia sensible. Pero este *sensorium* no se identifica ni con la presencia eucarística del *voici*, ni con el resplandor sublime del *Otro*. La «libre apariencia» de la estatua griega manifiesta la característica esencial de la divinidad, su «ociosidad» o «indiferencia». Lo propio de la divinidad es no querer nada, estar liberada de la preocupación de proponerse fines y tener que realizarlos. Y la especificidad artística de la estatua reside en su participación de esa ociosidad, de esa ausencia de voluntad. Frente a la diosa ociosa, el espectador se encuentra él mismo en un estado que Schiller define como de «libre juego».

Si la «libre apariencia» parecía evocar la autonomía apreciada por el modernista, este «libre juego» halaga los oídos postmodernos desde el primer instante. Sabemos el lugar que ocupa el concepto de juego en las proposiciones y legitimaciones del arte contemporáneo. El juego figura como la distancia tomada respecto de la creencia modernista en la radicalidad del arte y sus poderes de transformación del mundo. A lo lúdico y lo humorístico se les hace los honores un poco en todas partes para caracterizar un arte que habría absorbido los contrarios: la gratuidad del divertimento y la distancia crítica, el *entertainment* popular y la deriva situacionista. Ahora bien, la puesta en escena schilleriana nos sitúa los más lejos posible de esta visión desencantada del juego. El juego es, nos dice Schiller, la humanidad misma del hombre: «El hombre solamente es un ser humano cuando juega.»[1] Y continúa asegurándonos que esta aparente paradoja es capaz de soportar «el edificio entero del arte bello y del aún más difícil arte de vivir». ¿Cómo comprender que la actividad «gratuita» del juego pueda fundar al mismo tiempo la autonomía de un dominio propio del arte, y la construcción de formas de una nueva vida colectiva?

Comencemos por el comienzo. «Fundar el edificio del arte» quiere decir definir un cierto régimen de identificación del arte, es decir, una relación específica entre prácticas, formas de visibilidad y modos de inteligibilidad que permitan identificar sus productos como pertenecientes al arte o a un arte. La misma estatua de la misma diosa puede ser arte o no serlo, o serlo de manera diferente según el régimen de identificación en el que se discierna. En primer lugar, hay un régimen en el que será aprehendida como una *imagen* de la divinidad. Su percepción y su juicio se encontrarán subsumidos por las preguntas: ¿se puede fabricar imágenes de la divinidad? ¿La divinidad en imagen es una verdadera divinidad? Si lo es, ¿esta imagen es como debe ser? En este régimen, no hay arte propiamente dicho, sino imágenes que se juzgan en función de su verdad intrínseca y de sus efectos en la manera de ser de

---

[1] Friedrich von Schiller, *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, tr. fr. P. Leroux, Aubier, 1943, p.205. Trad. Cast.: *Kallias. Cartas sobre la Educación Estética del Hombre*, Anthropos, 1990.

los individuos y la colectividad. Por ello, he propuesto llamar a este régimen de indistinción del arte régimen ético de las imágenes.

A continuación, hay un régimen que libera la diosa de piedra del juicio sobre la validez de la divinidad que ésta figura y sobre la fidelidad que le debe. Este régimen incluye las estatuas de diosas o las historias de príncipes en una categoría específica, las imitaciones. La *Juno Ludovisi* es considerada el producto de un arte, la escultura, que merece este nombre a título doble: porque impone una forma a una materia, y porque es la realización de una representación — la constitución de una apariencia verosímil, que conjuga los rasgos imaginarios de la divinidad con los arquetipos de la feminidad, la monumentalidad de la estatua con la expresividad de una diosa particular, provista de rasgos de carácter específicos. La estatua es una «representación». Es observada a través de toda una trama de conveniencias expresivas, determinantes del modo en el que una habilidad de escultor, dando forma a la materia bruta, puede coincidir con una capacidad de artista que da a las figuras que convienen las formas de expresión convenientes. Este régimen de identificación lo llamo régimen representativo de las artes.

La *Juno Ludovisi* de Schiller, pero también el *Vir Heroicus Sublimis* de Barnett Newman o las instalaciones y *performances* del arte relacional, pertenecen a otro régimen que llamo régimen estético del arte. En este régimen, la propiedad de obra de arte de la estatua de Juno no reside en la conformidad de la obra del escultor a una idea adecuada de la divinidad, o a los cánones de la representación. Ésta reside en su pertenencia a un *sensorium* específico. La propiedad de ser una cosa del arte no se refiere aquí a una distinción entre los modos del hacer, sino a una distinción entre los modos de ser. Esto es lo que quiere decir «estética»: la propiedad de ser arte en el régimen estético del arte ya no viene dada por criterios de perfección técnica, sino por la asignación a un cierta forma de aprehensión sensible. La estatua es una «libre apariencia». De este modo se opone doblemente a su estatuto representativo: no es una apariencia referida a una realidad que le serviría de modelo. Tampoco es una forma activa impuesta a una materia pasiva. Es una forma sensible heterogénea respecto de las formas ordinarias de la experiencia sensible marcadas por esas dualidades. Tiene lugar en una experiencia específica que suspende las conexiones ordinarias, no solamente entre

apariencia y realidad, sino también entre forma y materia, actividad y pasividad, entendimiento y sensibilidad.

Es precisamente esta forma nueva de reparto de lo sensible lo que Schiller resume con el término de «juego». Reducido a su definición mínima, el juego es la actividad que no tiene más fin que ella misma, que no se propone ninguna toma de poder efectiva sobre las cosas y las personas. Esta acepción tradicional de juego ha sido sistematizada por el análisis kantiano de la experiencia estética. Ésta se caracteriza, en efecto, por un doble suspensión: una suspensión del poder cognitivo del entendimiento que determina los datos sensibles según sus categorías; y una suspensión correlativa del poder de la sensibilidad que impone objetos de deseo. El «libre juego» de las facultades —intelectual y sensible— no es solamente una actividad sin fin, es una actividad igual a la inactividad. Al comenzar el juego, la «suspensión» que el jugador opera en relación a la experiencia ordinaria es correlativa a otra suspensión, la suspensión de sus propios poderes frente a la aparición de la obra «ociosa», de la obra que, como la diosa, debe su perfección inédita a que la voluntad se haya retirado de su apariencia. En suma, el «jugador» se encuentra sin hacer nada delante de esta diosa que no hace nada, y la obra misma del escultor se encuentra absorbida en este círculo de una actividad inactiva.

¿Por qué esta suspensión funda al mismo tiempo un nuevo arte de vivir, una nueva forma de la vida en común? Dicho de otro modo: ¿en qué es una cierta «política» consustancial a la definición de la especificidad del arte en este régimen? La respuesta se enuncia, en su forma más general, de este modo: porque define las cosas del arte según su pertenencia a un *sensorium* diferente al de la dominación. En el análisis kantiano, el libre juego y la libre apariencia suspenden el poder de la forma sobre la materia, de la inteligencia sobre la sensibilidad. Estas proposiciones filosóficas kantianas, Schiller las traduce, en el contexto de la Revolución francesa, a proposiciones antropológicas y políticas. El poder de la «forma» sobre la «materia» es el poder del Estado sobre las masas, es el poder de la clase de la inteligencia sobre la clase de la sensación, de los hombres de la cultura sobre los hombres de la naturaleza. Si el «juego» y la «apariencia» estética fundan una comunidad nueva es porque son la refutación sensible de esta oposición de la forma

inteligente y la materia sensible, que es precisamente la diferencia entre dos humanidades.

De ello toma su sentido la ecuación que postula al hombre que juega como el hombre verdaderamente humano. La libertad del juego se opone a la servidumbre del trabajo. Simétricamente, la libre apariencia se opone a la norma que remite la apariencia a una realidad. Estas categorías —apariencia, juego, trabajo— son propiamente categorías del reparto de lo sensible. En efecto, inscriben en el tejido mismo de la experiencia sensible ordinaria las formas de la dominación o de la igualdad. En la República platónica, no había más «libre apariencia» en poder del *mimetista* que libre juego posible para el artesano. Ninguna apariencia sin realidad que sirva para juzgarla, ni gratuidad del juego compatible con la seriedad del trabajo. Estas dos prescripciones se encontraban estrictamente vinculadas entre sí, y definían conjuntamente un reparto de lo sensible que excluía a la vez la política y el arte, en beneficio de la sola dirección ética de la comunidad. Más generalmente, la legitimidad de la dominación siempre ha residido en la evidencia de una división sensible entre humanidades diferentes. Evocaba un poco más arriba la afirmación de Voltaire: la gente común no tiene los mismos sentidos que la gente refinada. El poder de las élites era el poder de los sentidos educados sobre los sentidos brutos, la actividad sobre la pasividad, la inteligencia sobre la sensación. Las formas mismas de la experiencia sensible se encargaban de identificar la diferencia de funciones y lugares a una diferencia de naturalezas.

Lo que recusan la libre apariencia y el libre juego estéticos es el reparto de lo sensible, que identifica el orden de la dominación a la diferencia entre dos humanidades. Manifiestan una libertad y una igualdad del sentir que, en 1795, pueden oponerse a las que la Revolución francesa había querido encarnar en el reino de la Ley. De hecho, el reino de la Ley continúa siendo el reino de la forma libre sobre la materia esclava, del Estado sobre las masas. Para Schiller, la Revolución dio el giro hacia el terror porque obedecía aún al modelo de facultad intelectual activa que constriñe la materialidad sensible pasiva. La suspensión estética de la supremacía de la forma sobre la materia, y de la actividad sobre la pasividad se da entonces como el principio de una revolución

más profunda, una revolución de la existencia sensible misma y ya no solamente de las formas del Estado.

Por tanto, es precisamente en tanto que forma de experiencia autónoma como el arte afecta al reparto político de lo sensible. El régimen estético del arte instituye la relación entre las formas de identificación del arte y las formas de la comunidad política en un modo que recusa de antemano cualquier oposición entre arte autónomo y arte heterónomo, arte por el arte y arte al servicio de la política, arte de museo y arte de la calle. La autonomía estética no es esa autonomía del «hacer» artístico que ha celebrado el modernismo. Es la autonomía de una forma de experiencia sensible. Y esta experiencia aparece como el germen de una nueva humanidad, de una nueva forma individual y colectiva de vida.

No existe, por tanto, un conflicto entre la pureza del arte y su politización. Los dos siglos que nos separan de Schiller han probado lo contrario: la materialidad del arte ha podido proponerse como materialidad anticipada de otra configuración de la comunidad en función de su pureza. Si los creadores de las formas puras de la llamada pintura abstracta, han podido transformarse en artesanos de la vida nueva soviética, no ha sido por sumisión circunstancial a una utopía exterior. La pureza no figurativa del cuadro —su planicidad, ganada sobre la ilusión tridimensional— no significaba lo que se ha pretendido que significara: la concentración del arte pictórico únicamente sobre sus materiales. Al contrario, marcaba la pertenencia del gesto pictórico nuevo a una superficie/interfaz en la que arte puro y arte aplicado, arte funcional y arte simbólico se fundían, en la que la geometría del ornamento se hacía símbolo de la necesidad interior, y la pureza de la línea se tornaba en instrumento de constitución de un decorado nuevo de la vida, susceptible de transformarse en decorado de la vida nueva. Incluso el poeta puro por excelencia, Mallarmé, confiaba a la poesía la labor de organizar otra topografía de las relaciones comunes, preparando así las «fiestas del porvenir».

No existe ningún conflicto entre pureza y politización. Pero es preciso entender lo que «politización» significa. Lo que prometen la experiencia y la educación estéticas no es el auxilio de las formas del arte a la causa de la emancipación política. Se trata de una política que les es propia, una política que opone sus propias formas a las que construyen

las invenciones disensuales de los sujetos políticos. Por tanto, hay que llamar a esta «política», más precisamente, una metapolítica. La metapolítica es, en general, el pensamiento que trata de ir hasta el final del disenso político cambiando de escena, pasando de las apariencias de la democracia y las formas del Estado, a la infraescena de los movimientos subterráneos y las energías concretas que los fundan. Durante más de un siglo, el marxismo ha representado la forma acabada de la metapolítica, remitiendo las apariencias de la política a la verdad de las fuerzas productivas y las relaciones de producción, y prometiendo, en lugar de revoluciones políticas que cambien solamente la forma de los Estados, una revolución del modo mismo de producción de la vida material. Pero la revolución de los productores no es pensable sino sobre la base de una revolución ya acontecida en la idea misma de revolución, en la idea de una revolución de las formas de existencia sensible opuesta a la revolución de las formas del Estado. Ésta es una forma particular de la metapolítica estética.

No existe un conflicto entre la pureza del arte y esta política. Pero hay un conflicto en el seno mismo de la pureza, en la concepción de esa inmaterialidad del arte que prefigura otra configuración de lo común. Mallarmé lo constata igualmente: por un lado, el poema tiene la consistencia de un bloque sensible heterogéneo. Es un volumen cerrado sobre sí mismo, que refuta materialmente el espacio «a sí parecido» y el «goteo de tinta uniforme» del periódico. Por el otro, tiene la inconsistencia de un gesto que se disipa en el acto mismo que instituye un espacio común a la manera de los fuegos artificiales de la Fiesta nacional. Es un ceremonial de comunidad, comparable al teatro antiguo o a la misa cristiana. Por un lado, por tanto, la vida colectiva por venir está encerrada en el volumen resistente de la obra de arte; por el otro, es actualizada en el movimiento evanescente que delinea otro espacio común.

Si no existe contradicción entre el arte por el arte y el arte político, quizá la contradicción esté alojada más profundamente, en el corazón mismo de la experiencia y la «educación» estéticas. De nuevo en este punto, el texto schilleriano esclarece la lógica de todo un régimen de identificación del arte y su política, que aún hoy traduce la oposición de un arte sublime de las formas y un arte modesto de los comportamien-

tos y las relaciones. La escena schilleriana nos permite ver cómo los dos opuestos están contenidos en el mismo núcleo inicial. Por un lado, en efecto, la libre apariencia es la potencia de un sensible heterogéneo. La estatua, como la divinidad, se yergue frente al sujeto, ociosa, es decir, extranjera a todo querer, a toda combinación de medios y fines. Se encuentra cerrada sobre sí misma, es decir, inaccesible al pensamiento, los deseos o fines del sujeto que la contempla. Y precisamente por esta extrañeza, por esta indisponibilidad radical, encierra la marca de una plena humanidad del hombre y la promesa de una humanidad por venir, finalmente concordante con la plenitud de su esencia. El sujeto de la experiencia estética siente la promesa de posesión de un mundo nuevo por esa estatua que de ninguna manera puede poseer. Y la educación estética que suplirá a la revolución política es una educación a través de la extrañeza de la libre apariencia, a través de la experiencia de imposesión y pasividad que ésta impone.

Sin embargo, por otro lado, la autonomía de la estatua es la autonomía del modo de vida que expresa. La actitud de la estatua ociosa, su autonomía, es en efecto un resultado: la expresión del comportamiento de la comunidad de la que proviene. Es libre porque es la expresión de una comunidad libre. Pero esta libertad asiste a la inversión de su sentido: una comunidad libre, autónoma, es una comunidad cuya experiencia vivida no se escinde en esferas separadas, no conoce separación entre la vida cotidiana, el arte, la política o la religión. Según esta lógica, la estatua griega es para nosotros arte porque no lo era para su autor, porque, esculpiéndola, no hacía una «obra de arte» sino que traducía en la piedra la creencia común de una comunidad, idéntica a su manera misma de ser. Por tanto, la suspensión presente de la libre apariencia promete una comunidad que será libre en la medida en que ya no conocerá, ella tampoco, estas separaciones, en que ya no conocerá el arte como una esfera separada de la vida.

Así, la estatua encierra una promesa política porque es la expresión de un reparto de lo sensible específico. Pero este reparto se entiende de dos maneras opuestas, según el modo de interpretación de esa experiencia: por un lado, la estatua es promesa de comunidad porque es arte, es el objeto de una experiencia específica e instituye así un espacio común específico, separado. Por el otro, es promesa de comunidad por-

que no es arte, porque expresa justamente una manera de habitar un espacio común, un modo de vida que no conoce ninguna separación en esferas de experiencia específicas. La educación estética es entonces el proceso que transforma la soledad de la libre apariencia en realidad vivida, y transforma la «ociosidad» estética en actuar de la comunidad viva. La estructura misma de las *Cartas sobre la educación estética del hombre* de Schiller marca el deslizamiento de una racionalidad a otra. Mientras que la primera y la segunda parte insistían en la autonomía de la apariencia y la necesidad de proteger la «pasividad» material de las empresas del entendimiento dominador, la tercera, a la inversa, nos describe un proceso de civilización en el que el goce estético reside en la dominación de la voluntad humana sobre una materia que ésta contempla como reflejo de su propia actividad.

La política del arte en el régimen estético del arte o, más precisamente, su metapolítica, se encuentra determinada por esta paradoja fundadora: en este régimen, el arte es arte en tanto que también es no-arte, algo distinto del arte. Por tanto, no necesitamos imaginar ningún final patético de la modernidad, ni una jubilosa explosión de la postmodernidad que pusiera fin a la gran aventura modernista de la autonomía del arte y la emancipación por el arte. No hay una ruptura postmoderna. La contradicción es originaria y obra sin cesar. La soledad de la obra entraña una promesa de emancipación. Pero el cumplimiento de la promesa supone la supresión del arte como realidad separada, su transformación en una forma de vida.

La «educación» estética se divide, por tanto, a partir del mismo núcleo fundamental, en estas dos figuras de las que todavía dan testimonio tanto la desnudez sublime de la obra abstracta celebrada por el filósofo, como la proposición de relaciones nuevas e interactivas del artista o el comisario de nuestras exposiciones contemporáneas. A un lado, el proyecto de la revolución estética en el que el arte se transforma en forma de la vida, suprimiendo su diferencia como arte. Al otro, la figura resistente de la obra que preserva la promesa política negativamente: mediante la separación entre la forma artística y las otras formas de la vida, pero también mediante la contradicción interna a esta forma.

El proyecto de la revolución estética se propone transformar la sus-

pensión estética de las relaciones de dominación en principio generador de un mundo sin dominación. Esta proposición opone revolución a revolución: a la revolución política concebida como revolución estatal que reconduce de hecho la separación de las humanidades, opone la revolución como formación de una comunidad del sentir. Es la fórmula matricial que resume el célebre *Más antiguo programa sistemático del idealismo alemán*, redactado en común por Hegel, Schelling y Hölderlin. Este programa opone al mecanismo muerto del Estado, la potencia viva de la comunidad alimentada por la encarnación sensible de su idea. Pero la oposición demasiado simple de muerto y vivo, opera, de hecho, una doble supresión. Por un lado, se desvanece la «estética» de la política, la práctica de la disensualidad política. En su lugar, propone la formación de una comunidad «consensual», es decir, no una comunidad en la que todo el mundo esté de acuerdo, sino una comunidad realizada como comunidad del sentir. Pero para ello, también hay que transformar el «libre juego» en su contrario, en la actividad de un espíritu conquistador que suprime la autonomía de la apariencia estética, transformando toda apariencia sensible en manifestación de su propia autonomía. La labor de la «educación estética», preconizada por el *Más antiguo programa*, consiste en hacer las ideas sensibles, que éstas sustituyan a la antigua mitología: un tejido vivo de experiencias y creencias comunes, compartidas por la élite y el pueblo. El programa «estético» es, propiamente, el de una metapolítica que se propone efectuar verdaderamente, y en el orden sensible, una tarea que la política no podrá realizar más que en el orden de la apariencia y la forma.

Lo sabemos: este programa no ha definido solamente una idea de la revolución estética, sino también una idea de la revolución en general. Aunque no tuvo ocasión de leer este borrador olvidado, Marx pudo, medio siglo más tarde, transponerlo exactamente en el proyecto de la revolución ya no política sino humana, esa revolución que, a su vez, tenía que realizar la filosofía suprimiéndola, y otorgar al hombre la posesión de aquello de lo que solamente había tenido la apariencia. En el mismo gesto, Marx proponía la nueva y duradera identificación del hombre estético: el hombre productor, que produce objetos y, al mismo tiempo, las relaciones sociales en las que son producidos. En base a esta identificación, la vanguardia marxista y la vanguardia artística pudieron

encontrarse alrededor de 1920 y acordar el mismo programa: la supresión conjunta de disensualidad política y heterogeneidad estética en la construcción de las formas de vida y el edificio de la vida nueva.

Sin embargo, reconducir esta figura de la revolución estética a la catástrofe «utópica» y «totalitaria» es demasiado simplista. El proyecto del «arte transformado en forma de vida», no se limita al programa de «supresión» del arte, proclamado una vez por los ingenieros constructivistas y los artistas futuristas o suprematistas de la revolución soviética. Es consustancial al régimen estético del arte. Ya inspiraba, a través del sueño de una Edad Media artesanal y comunitaria, a los artistas del movimiento Arts and Crafts. Es retomado tanto por los artesanos/artistas del movimiento de Artes decorativas, aclamados en su tiempo como «el arte social»[1], como por los ingenieros o arquitectos de la Werkbund o de la Bauhaus, antes de florecer nuevamente en los proyectos utópicos de los urbanistas situacionistas o en la «plástica social» de Josef Beuys. Pero también circula entre los artistas simbolistas, los más alejados, aparentemente, de los proyectos revolucionarios. El poeta «puro» Mallarmé y los ingenieros de la Werkbund comparten a distancia la idea de un arte capaz de producir, suprimiendo su singularidad, las formas concretas de una comunidad que abandonaría finalmente las apariencias del formalismo democrático[2]. No hay en ello ningún canto de sirenas totalitarias, sino solamente la manifestación de una contradicción propia de esta metapolítica, enraizada en el estatuto mismo de la «obra» estética, en la articulación original que éste implica entre la singularidad de la apariencia ociosa y el acto que transforma la apariencia en realidad. La metapolítica estética no puede realizar la promesa de verdad viva que encuentra en la suspensión estética si no es al precio de anular esta suspensión, de transformar la forma en forma de vida. Puede tratarse de la edificación soviética opuesta por Malevitch en 1918 a las obras de los museos. Puede tratarse del modelado de un espacio integrado en el que pintura y escultura ya no se manifestarían como

---

[1] *Cf.* Roger Marx, *L'Art social*, Eugène Fasquelle, 1913.

[2] Sobre esta convergencia, remito a mi texto «La surface du design», en *Le Destin des images*, La Fabrique, 2003. Tr. Cast. : *El destino de las imágenes*, Politopías, 2010.

objetos separados, sino que estarían proyectados directamente en la vida, suprimiendo así el arte como «cosa distinta del medio que nos rodea, que es la verdadera realidad plástica»[1]. Puede también tratarse del juego y la deriva urbana, opuestos por Guy Debord a la totalidad de la vida —capitalista o soviética— alienada en la forma del espectáculo-rey. En todos estos casos, la política de la forma libre exige realizarse, es decir, suprimirse en acto, suprimir esa heterogeneidad sensible que fundaba la promesa estética.

Esta supresión de la forma en el acto es lo que niega la otra gran figura de la «política» propia del régimen estético del arte: la política de la forma resistente. La forma afirma su politicidad alejándose de toda forma de intervención sobre y en el mundo prosaico. El arte no tiene que transformarse en una forma de vida. Según esta figura, al contrario, es la vida la que ha tomado forma. La diosa schilleriana encierra una promesa porque es ociosa. «La función social del arte es no tener ninguna», dirá Adorno en eco. La promesa igualitaria está comprendida en la autosuficiencia de la obra, en su indiferencia a todo proyecto político particular, y en su rechazo a toda participación en la decoración del mundo prosaico. En razón de esta indiferencia, a mediados del siglo XIX, la obra sobre nada, la obra «que reposa en ella misma» del esteta Flaubert, fue inmediatamente percibida por los partidarios contemporáneos del orden jerárquico como una manifestación de la «democracia». La obra que no quiere nada, la obra sin punto de vista, que no transmite ningún mensaje y no se preocupa ni de la democracia ni de la anti-democracia, es «igualitaria» por esta indiferencia misma que suspende toda preferencia, toda jerarquía. Las generaciones siguientes descubrirán que es subversiva por el hecho mismo de separar radicalmente el *sensorium* del arte del que corresponde a la vida cotidiana estetizada. Por tanto, al arte que hace política suprimiéndose como arte se opone un arte que es político a condición de preservarse puro de toda intervención política.

Esta politicidad vinculada a la indiferencia misma de la obra, la ha

---

[1] Piet Mondrian, «L'art plastique et l'art plastique pur», en Ch. Harrison y P. Wood (ed.), *Art en théorie. 1900-1990*, Hazan, 1997, p. 420. Trad. Cast.: *Arte plástico y arte plástico puro*, Coyoacán, 2007.

interiorizado toda una tradición política vanguardista. Esta última se ha esforzado en hacer coincidir vanguardismo político y vanguardismo artístico en su separación misma. Su programa se resume en una consigna: salvar lo sensible heterogéneo que es el corazón de la autonomía del arte, *y por tanto*, de su potencial de emancipación; y salvarlo de una amenaza doble: la transformación en acto metapolítico o la asimilación en las formas de la vida estetizada. Esta exigencia la resumió la estética de Adorno. El potencial político de la obra está vinculado a su separación radical de las formas de la mercancía estetizada y del mundo administrado. Pero este potencial no reside en la simple soledad de la obra ni en la radicalidad de la autoafirmación artística. La pureza que autoriza esa soledad es la pureza de la contradicción interna, de la disonancia por la que la obra da testimonio del mundo no reconciliado. La autonomía de la obra de Schönberg, conceptualizada por Adorno, es de hecho una doble heteronomía: para denunciar mejor la división capitalista del trabajo y los embellecimientos de la mercancía, la obra debe ser aún más mecánica, más «inhumana» que los productos del consumo capitalista de masas. Pero esta inhumanidad hace aparecer a su vez la mancha de lo reprimido que viene a perturbar el bello agenciamiento técnico de la obra autónoma, recordando aquello que lo funda: la separación capitalista del trabajo y el goce.

Según esta lógica, la promesa de emancipación no puede mantenerse sino al precio de rechazar toda forma de reconciliación, de mantener la separación entre la forma disensual de la obra y las formas de la experiencia ordinaria. Esta visión de la politicidad de la obra tiene una grave consecuencia. Obliga a formular la diferencia estética, guardiana de la promesa, en la misma textura sensorial de la obra, reconstituyendo de alguna manera la oposición volteriana entre dos formas de sensibilidad. Los acordes de séptima disminuida que encantaron a los salones del siglo XIX ya no *pueden* escucharse, dice Adorno, «a menos que todo sea un engaño»[1]. Si nuestros oídos todavía pueden

[1] Theodor Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, Gallimard, 1962, p.45. Tr. Cast.: *Filosofía de la nueva música*, Akal, 2003.

escucharlos con placer, la promesa estética, la promesa de emancipación será probadamente falsa.

Sin embargo, un día habrá que rendirse a la evidencia de que todavía podemos escucharlos. Y de igual modo, *podemos* ver motivos figurativos mezclados en el lienzo con motivos abstractos, o hacer arte tomando y reexponiendo artículos de la vida ordinaria. Algunos querrían ver en esto la señal de una ruptura radical cuyo nombre propio sería postmodernidad. Pero esas nociones de modernidad y postmodernidad proyectan abusivamente en la sucesión de tiempos los elementos antagónicos cuya tensión anima todo el régimen estético del arte. Éste siempre ha vivido de la tensión de contrarios. La autonomía de la experiencia estética que funda la idea del Arte como realidad autónoma va acompañada de la supresión de todo criterio pragmático que separe el dominio del arte y el del no-arte, la soledad de la obra y las formas de vida colectiva. No hay tal ruptura postmoderna. Pero sí una dialéctica de la obra «apolíticamente política». Y existe un límite en el que su proyecto mismo se anula.

La estética lyotardiana de lo sublime es una muestra de este límite de la obra autónoma/heterónoma, política por su distancia misma con respecto a toda voluntad política. La vanguardia artística se ha ocupado, una vez más, de trazar la frontera que separa sensiblemente las obras del arte y los productos de la cultura mercantil. Pero el sentido mismo del trazado se ha invertido. El artista ya no inscribe la contradicción que encierra una promesa, la contradicción del trabajo y el goce. El choque del *aistheton* es lo que prueba una alienación del espíritu a la potencia de una alteridad irremediable. La heterogeneidad sensible de la obra ya no es garante de la promesa de emancipación. Al contrario, viene a invalidar toda promesa de este tipo dando testimonio de una dependencia irremediable del espíritu respecto del Otro que lo habita. El enigma de la obra que inscribía la contradicción de un mundo se transforma en puro testimonio de la potencia de ese Otro.

La metapolítica de la forma resistente tiende entonces a oscilar entre dos posiciones. Por un lado, asimila esa resistencia a la lucha por preservar la diferencia material del arte frente a todo aquello que la comprometa en los asuntos del mundo: comercio de exposiciones de masas y productos culturales que suponen una empresa industrial a rentabili-

zar; pedagogía destinada a acercar el arte a grupos sociales que le eran ajenos; integración del arte en una «cultura» polimerizada en culturas asociadas a grupos sociales, étnicos o sexuales. Por tanto, el combate del arte contra la cultura instituye una línea de frente que sitúa del mismo lado la defensa del «mundo» contra la «sociedad», las obras contra los productos culturales, las cosas contra las imágenes, las imágenes contra los signos y los signos contra los simulacros. Esta denuncia se vincula sin dificultad con las actitudes políticas que exigen el restablecimiento de la enseñanza republicana contra la disolución democrática de los saberes, los comportamientos y los valores. Y formula un juicio negativo global sobre la agitación contemporánea, ocupada en difuminar las fronteras del arte y la vida, de los signos y las cosas.

Pero, al mismo tiempo, este arte celosamente preservado tiende a no ser sino la prueba de la potencia del Otro y de la catástrofe que su olvido provoca continuamente. El iluminado de la vanguardia se convierte en el centinela que vela por las víctimas, y conserva la memoria de la catástrofe. La política de la forma resistente alcanza, de este modo, el punto en el que se anula a sí misma. No lo alcanza en la metapolítica de la revolución del mundo sensible, sino en la identificación del trabajo del arte con la carga ética del testimonio, en el que arte y política son ambos nuevamente anulados. Esta disolución ética de la heterogeneidad estética va a la par de toda una corriente contemporánea de pensamiento que disuelve la disensualidad política en una archipolítica de la excepción, y reconduce toda forma de dominación o de emancipación a la globalidad de una catástrofe ontológica de la que sólo un Dios puede salvarnos.

Tanto bajo el argumento lineal de modernidad y postmodernidad, como bajo la oposición escolar del arte por el arte y arte comprometido, tenemos, por tanto, que reconocer la tensión original y persistente de las dos grandes políticas de la estética: la política del devenir-vida del arte y la política de la forma resistente. La primera identifica las formas de la experiencia estética con las formas de otra vida. Otorga al arte la finalidad de construir nuevas formas de la vida común, esto es, su autosupresión como realidad separada. La segunda, al contrario, encierra la promesa política de la experiencia estética en la separación misma del arte, en la resistencia de su forma a toda transformación en forma de vida.

Esta tensión no es el resultado de los desgraciados compromisos del arte con la política. En efecto, esas dos «políticas» están implicadas en las formas mismas que nos permiten identificar el arte como objeto de una experiencia específica. No ha lugar, sin embargo, a concluir a partir de ello una captación fatal del arte por la «estética». Una vez más, no hay arte sin una forma específica de visibilidad y de discursividad que lo identifique como tal. Ni arte sin un cierto reparto de lo sensible que lo vincule a una cierta forma de política. La estética es ese reparto. La tensión de las dos políticas amenaza al régimen estético del arte. Pero es también la que lo hace funcionar. Desentrañar estas lógicas opuestas y el punto extremo en el que una y otra se suprimen no nos conduce de ningún modo a declarar el final de la estética, como otros declaran el final de la política, de la historia o de las utopías. Pero puede ayudarnos a comprender las tensiones paradójicas que pesan sobre el proyecto, tan simple aparentemente, de un arte «crítico» que vierte la explicación de la dominación en la forma de la obra, o la confrontación de lo que el mundo es con lo que podría ser[1].

---

[1] Tanto este capítulo como el siguiente deben su elaboración a un seminario sobre *Estética y política* que tuvo lugar en mayo de 2002 en Barcelona, en el marco del museo de Arte contemporáneo. También deben mucho al seminario desarrollado sobre el mismo tema en junio de 2001 en la Cornell University, dentro del programa de la *School for Criticism and Theory*.

Problemas y transformaciones del arte crítico

El arte crítico, según su fórmula más general, se propone llevar a la consciencia los mecanismos de la dominación para convertir al espectador en actor consciente de la transformación del mundo. Conocemos el dilema que pesa sobre este proyecto. Por un lado, la comprensión, por sí misma, poco puede hacer por la transformación de las consciencias y las situaciones. Los explotados raramente han necesitado que se les explique las leyes de la explotación. Pues no es la incomprensión del estado de cosas existente lo que alimenta la sumisión en los dominados, sino la falta de confianza en su propia capacidad de transformarlo. Ahora bien, el sentimiento de tal capacidad supone que ya se encuentren involucrados en el proceso político que transforma la configuración de datos sensibles y construye las formas de un mundo por venir en el interior del mundo existente. Por otro lado, la obra que «hace comprender» y disuelve las apariencias elimina así la extrañeza de la apariencia resistente que da testimonio del carácter no necesario o intolerable de un mundo. El arte crítico que invita a ver los signos del Capital tras los objetos y comportamientos cotidianos se arriesga a inscribirse él mismo en la perennidad de un mundo en el que la transformación de las cosas en signos se redobla por el exceso mismo de signos interpretativos, que provoca el desvanecimiento de toda resistencia de las cosas.

Generalmente, se tiende a ver en este círculo vicioso del arte crítico la prueba de que la estética y la política no pueden ir juntas. Sería más justo reconocer en él la pluralidad de maneras en las que se vinculan. Por un lado, la política no es la simple esfera de la acción que vendría tras la revelación «estética» del estado de cosas. Ésta tiene su estética particular: sus modos de invención disensuales de escenas y personajes, de manifestaciones y enunciaciones que se diferencian de las invenciones del arte y a las que a veces incluso se oponen. Por otro lado, la estética tiene su política o, más propiamente, su tensión entre dos políticas opuestas: entre la lógica del arte que se transforma en vida a condición de suprimirse como arte, y la lógica del arte que hace política con la condición expresa de no hacerla en absoluto. La dificultad del arte crítico no reside en tener que negociar entre política y arte, sino en negociar la relación entre las dos lógicas estéticas que existen con independencia de éste, pues pertenecen a la lógica misma del régimen estético. El arte crítico debe negociar entre la tensión que empuja el arte hacia la «vida» y aquella que, inversamente, separa la sensorialidad estética del resto de formas de experiencia sensible. Tiene, además, que extraer las conexiones que provocan la inteligibilidad política de las zonas de indistinción entre el arte y el resto de esferas. Y tiene que extraer el sentido de heterogeneidad sensible, que alimenta las energías políticas de rechazo, de la soledad de la obra. Esta negociación entre las formas del arte y las del no-arte permite constituir combinaciones de elementos capaces de pronunciarse dos veces: a partir de su legibilidad y a partir de su ilegibilidad.

La combinación de estas dos potencias toma necesariamente la forma de un ajuste de lógicas heterogéneas. Si el *collage* ha sido uno de los grandes procedimientos del arte moderno es porque sus formas técnicas obedecen a una lógica estético-política más fundamental. El *collage*, en el sentido más general del término, es el principio de una «tercera» política estética. Antes de mezclar pinturas, periódicos, hules o mecanismos de relojería, mezcla la extrañeza de la experiencia estética con el devenir-vida del arte, y el devenir-arte de la vida ordinaria. El *collage* puede realizarse como puro encuentro de heterogéneos, declarando en bloque la incompatibilidad de dos mundos. Es el encuentro surrealista del paraguas y la máquina de coser que manifiesta, contra la realidad del mundo

ordinario pero con sus objetos, el poder absoluto del deseo y el sueño. A la inversa, puede presentarse como la manifestación del vínculo oculto entre dos mundos aparentemente extranjeros: así opera el fotomontaje de John Heartfield, revelando la realidad del oro capitalista en el gaznate de Adolf Hitler, o en el caso de Martha Rosler, mezclando las fotografías del horror vietnamita con las imágenes publicitarias del confort americano. En este caso, no es la heterogeneidad entre dos mundos lo que debe nutrir el sentimiento de lo intolerable, sino al contrario, la manifestación de la conexión causal que vincula uno con otro.

Pero la política del *collage* encuentra su punto de equilibrio ahí donde puede combinar las dos relaciones y jugar en la línea de indiscernibilidad entre la fuerza de legibilidad del sentido y la fuerza de extrañeza del no-sentido. Es el caso, por ejemplo, de las historias de coliflores del *Arturo Ui* de Brecht. Éstas juegan un doble juego ejemplar entre la denuncia de la ley de la mercancía y el uso de las formas de burla del gran arte que se toman prestadas a la prosaización mercantil de la cultura. Al mismo tiempo, juegan con la legibilidad de la alegoría del poder nazi como poder del capital, y con la bufonería que reduce todo gran ideal, político o cualquier otro, a insignificantes historias de verduras. El secreto de la mercancía, leído tras los grandes discursos, se iguala entonces a su ausencia de secreto, a su trivialidad o a su no-sentido radical. Pero esta posibilidad de jugar a la vez con el sentido y el no-sentido supone otra, que se pueda jugar al mismo tiempo con la separación radical entre el mundo del arte y el de las coliflores *y* con la permeabilidad de la frontera que las separa. Es preciso que al mismo tiempo las coliflores no tengan relación con el arte o la política, y que se encuentren ya vinculadas, que la frontera permanezca ahí y sin embargo ya haya sido atravesada.

De hecho, cuando Brecht comienza a ponerlas al servicio del distanciamiento crítico, las verduras tienen ya una larga historia artística. Podemos pensar en su rol en las naturalezas muertas impresionistas. También en la manera en la que un novelista, Émile Zola, ha elevado las verduras en general —y las coles en particular—, en *El vientre de París*, a la dignidad de símbolos artísticos y políticos. Esta novela, escrita justo después del aplastamiento de la Comuna de París, está construida de hecho sobre la polaridad de dos personajes: por un lado, el revolucio-

nario que regresa de la deportación al nuevo París *des Halles*, y se siente aplastado por el amontonamiento de mercancías, materialización del mundo nuevo del consumo de masas; por el otro, el pintor impresionista que canta la epopeya de las coles, de la belleza nueva, oponiendo la arquitectura de hierro de *Les Halles*, y los apilamientos de verduras que alberga, a la vieja belleza, privada ahora de vida, simbolizada por la iglesia gótica vecina.

El doble juego brechtiano con la politicidad y la apoliticidad de las coliflores es posible porque ya existe una relación entre la política, la belleza nueva y la vitrina mercantil. Podemos generalizar el sentido de esta alegoría verdulera. El arte crítico, el arte que juega con la unión y la tensión de las políticas estéticas, es posible gracias al movimiento de traslación que, desde hace ya mucho, ha atravesado en los dos sentidos la frontera entre el mundo propio del arte y el mundo prosaico de la mercancía. No hay ninguna necesidad de imaginar una ruptura «postmoderna» que difumine la frontera que separaba el gran arte y las formas de la cultura popular. El difuminado de fronteras es tan viejo como la «modernidad» misma. El distanciamiento brechtiano, evidentemente, es deudor de los *collages* surrealistas que introdujeron en el dominio del arte las mercancías obsoletas de los pasajes parisinos, o las ilustraciones de revistas o catálogos pasados de moda. Pero el proceso se remonta mucho más lejos. En el momento en que el gran arte se constituyó —declarando al mismo tiempo, con Hegel, su propio final— comenzó también a banalizarse en las reproducciones de las revistas, a corromperse en el comercio de la librería y en la literatura «industrial» del periódico. Pero es también el tiempo en que las mercancías comenzaron a viajar en la dirección opuesta, a franquear la frontera que las separaba del mundo del arte para venir a repoblar y rematerializar ese arte que Hegel pensaba que había agotado sus formas.

Esto es lo que nos muestra Balzac en *Las ilusiones perdidas*. Las barracas vetustas y cenagosas de las *Galeries des bois*, donde el poeta abatido, Lucien de Rubempré, va a vender su prosa y su alma en medio del tráfico de la Bolsa y de la prostitución, se transforman instantáneamente en el lugar de una poesía nueva: una poesía fantástica hecha de la abolición de las fronteras entre lo ordinario mercantil y lo extraordinario del arte. Lo sensible heterogéneo que nutre al arte de la edad esté-

tica puede encontrarse en cualquier parte, y, en primer lugar, en el terreno mismo del que los puristas querían apartarlo. Al volverse obsoleta, no apropiada al consumo, cualquier mercancía, cualquier objeto de uso se torna disponible para el arte, de diversas maneras, separadas o conjuntas: como objeto de satisfacción desinteresada, cuerpo que cifra una historia o testigo de una extrañeza inasimilable.

Mientras unos consagraban el arte-vida a la creación del mobiliario de la vida nueva, y otros denunciaban la transformación de los productos del arte en decoración de la mercancía estetizada, había algunos que se hacían cargo de ese doble movimiento que difuminaba la simple oposición de las dos grandes políticas estéticas: si los productos del arte pasan sin cesar al ámbito de la mercancía, a la inversa las mercancías y los bienes de uso atraviesan sin cesar la frontera en el otro sentido: abandonan la esfera de la utilidad y el valor para transformarse en jeroglíficos con su historia inscrita en sus cuerpos, u objetos mudos desafectados, portadores del esplendor de aquello que ya no sustenta ningún proyecto, ninguna voluntad. La ociosidad de la *Juno Ludovisi* ha podido así comunicarse a todo objeto de uso, a todo icono publicitario obsoleto. Walter Benjamin tuvo la iluminación de este «trabajo dialéctico en las cosas» que las torna disponibles para el arte y la subversión, quebrantando el curso uniforme del tiempo, introduciendo un tiempo en otro, intercambiando el estatuto de objetos y la relación entre signos de intercambio y formas del arte, con la lectura de ese *Campesino de París* de Aragon, que transformaba la tienda obsoleta de bastones del Pasaje de la Ópera en paisaje mitológico y poema fabuloso. Y el arte «alegórico» del que se reclaman tantos artistas contemporáneos se inscribe en esta filiación a largo plazo.

Mediante el paso de fronteras y los intercambios de estatuto entre arte y no-arte, la radical extrañeza del objeto estético y la apropiación activa del mundo común han podido unirse, y ha podido constituirse, entre los paradigmas opuestos del arte transformado en vida y la forma resistente, la «tercera vía» de una micropolítica del arte. Este proceso ha sostenido las *performances* del arte crítico y puede ayudarnos a comprender sus transformaciones y sus ambigüedades contemporáneas. Si hay una cuestión política del arte contemporáneo no es en la tabla de la oposición moderno/postmoderno donde podremos aprehenderla. Tendre-

mos que analizar las metamorfosis que afectan a la «tercera» política, la política fundada en el juego de intercambios y desplazamientos entre el mundo del arte y el del no-arte.

La política de la mezcla de heterogéneos ha conocido, desde el dadaísmo hasta las diversas formas del arte contestatario de los años 60, una forma dominante: la forma polémica. El juego de intercambios entre arte y no-arte permitía construir choques entre elementos heterogéneos, oposiciones dialécticas entre forma y contenido, que denunciaban las relaciones sociales y el lugar atribuido al arte. La forma esticomítica dada por Brecht a una discusión en verso sobre asuntos de coliflores denunciaba los intereses ocultos tras las grandes palabras. Los billetes de autobús, resortes de relojería y otros accesorios adheridos a los lienzos dadaístas, ridiculizaban la pretensión de un arte separado de la vida. Las latas de sopa o las estampaciones Brillo introducidas por Warhol en el museo denunciaban las pretensiones de soledad del gran arte. Las mezclas entre imágenes de *stars* e imágenes de guerra operadas por Wolf Vostell mostraban el lado sombrío del sueño americano; las figuras de *homeless* proyectadas por Krzysztof Wodiczko sobre los monumentos americanos ponían en evidencia la expulsión de los pobres del espacio público; los pequeños cartones colocados por Hans Haacke junto a obras del museo revelaban su naturaleza de objetos de especulación, etc. El *collage* de heterogéneos tomaba generalmente la figura de un choque que revelaba un mundo oculto bajo otro: violencia capitalista bajo las bonanzas del consumo; intereses mercantiles y violencias de las luchas de clases tras las apariencias serenas del arte. La autocrítica del arte se mezclaba así a la crítica de los mecanismos de la dominación estatal y mercantil.

Esta función polémica del choque de heterogéneos se encuentra todavía a la orden del día en las legitimaciones de obras, instalaciones y exposiciones. Sin embargo, la continuidad del discurso recubre significativas transformaciones que un simple ejemplo puede permitirnos elucidar. En París, en 2000, una exposición titulada *Ruido de fondo*, mostraba obras de los años 70 y obras contemporáneas. Entre las primeras figuraban fotomontajes de la serie *Bringing War Home* de Martha Rosler, que confrontaban imágenes publicitarias del bienestar doméstico americano con imágenes de la guerra en Vietnam. Cerca de

ellos se mostraba otra obra consagrada a la cara oculta del bienestar americano. Realizada por Wang Du, estaba constituida por dos elementos: a la izquierda, la pareja Clinton, representada como dos maniquíes de museo de cera; a la derecha, otro tipo de figura de cera: la plastificación de *El origen del mundo* de Courbet que, como sabemos, consiste en la representación en primer plano de un sexo femenino. Las dos obras jugaban igualmente con la relación entre una imagen de bienestar o de grandeza y su cara oculta de violencia o de profanidad. Pero la actualidad del asunto Lewinsky no bastaba para conferir a la representación de la pareja Clinton una implicación política. Precisamente, poco importaba la actualidad. Estábamos asistiendo al funcionamiento automático de los procedimientos canónicos de deslegitimación: la figura de cera que hace del político un pelele, la profanidad sexual que es el pequeño sucio secreto oculto/evidente de toda forma de sublimidad. Estos procedimientos funcionan todavía. Pero funcionan girando sobre ellos mismos, al igual que la ridiculización del poder en general ocupa el lugar de la denuncia política. O quizá, su función es hacernos sensibles a esta automaticidad misma, deslegitimar los procedimientos de deslegitimación al mismo tiempo que su objeto. Entonces sería la distancia del humor lo que vendría a ocupar el lugar del choque provocador.

He elegido este ejemplo significativo, pero podrían citarse otros tantos, que testimonian, bajo la aparente continuidad de los dispositivos y sus legitimaciones textuales, de un mismo deslizamiento de las provocaciones dialécticas de ayer hacia figuras nuevas de composición de heterogéneos. Y podríamos ordenar estos deslizamientos múltiples bajo cuatro figuras mayores de la exposición contemporánea: el juego, el inventario, el encuentro y el misterio.

Primero el *juego*, es decir, el doble juego. En otra ocasión evoqué una exposición presentada en Minneapolis con el título *Let's entertain*, rebautizada en París, *Más allá del espectáculo*[1]. El título americano jugaba un doble juego, haciendo un guiño a la denuncia de la industria

---

[1] *Cf.* J. Rancière, *Le Destin des images*, La Fabrique, 2003, p.33. Tr. Cast.: *El destino de las imágenes*, Politopías, 2010.

del *entertainment* y, por otro lado, a la denuncia *pop* de la separación entre gran arte y cultura popular de consumo. El título parisino introducía un giro más. Por un lado, la referencia al libro de Guy Debord reforzaba el rigorismo de la crítica del *entertainment*. Pero, por otro lado, recordaba que para este autor el antídoto a la pasividad del espectáculo es la libre actividad del juego. Este juego con los títulos remitía, por supuesto, a la indecibilidad de las obras mismas. El tiovivo de Charles Ray o el futbolín gigante de Maurizio Cattelan podían simbolizar indiferentemente la ridiculización *pop*, la crítica del *entertainment* mercantil, o la potencia positiva del juego. Y era necesaria toda la convicción de los comisarios para probarnos que los mangas, vídeos publicitarios o sonidos disco manipulados por otros autores, nos ofrecían, por su misma reduplicación, una crítica radical del consumo alienado del ocio. En lugar de la suspensión schilleriana de las relaciones de dominación, el juego invocado aquí marca la suspensión de la significación de los *collages* presentados. Su valor de revelación polémica se torna indecidible. Ahí donde el artista crítico pintaba los escandalosos iconos de la dominación mercantil o de la guerra imperialista, el videasta contemporáneo desvía ligeramente los video-clips y los mangas; donde marionetas gigantes transponían la historia contemporánea en espectáculo épico, pelotas y peluches «interrogan» nuestros modos de vida. La reduplicación, ligeramente desfasada, de espectáculos, accesorios o iconos de la vida ordinaria, ya no nos invita a leer los signos de los objetos para comprender los resortes de nuestro mundo. Ésta pretende agudizar a la vez nuestra percepción del juego de signos, nuestra consciencia de la fragilidad de los procedimientos de lectura de los signos mismos, y nuestro placer en jugar con lo indecidible. El humor es la virtud de la que los artistas se reclaman con más ahínco actualmente: el humor, ya se trate del ligero desfase, que es posible que ni siquiera se perciba, en la manera de presentar una secuencia de signos o una reunión de objetos.

Estos procedimientos de deslegitimación trasladados del registro crítico al registro lúdico se vuelven, en última instancia, indiscernibles de aquellos que produce el poder y los media, o la formas de presentación propias de la mercancía. El humor mismo se transforma en el modo dominante de exposición de la mercancía, y la publicidad juega cada

vez más con la indecidibilidad entre el valor de uso de su producto y su valor de soporte de imágenes y signos. La única subversión restante reside entonces en jugar con esta indecidibilidad, en suspender, en una sociedad que funciona con el consumo acelerado de signos, los sentidos de los protocolos de lectura de signos.

La consciencia de esta indecidibilidad favorece el desplazamiento de las propuestas artísticas hacia la segunda forma, la del *inventario*. El encuentro de heterogéneos ya no apunta a la provocación de un choque crítico, ni al juego sobre la indecidibilidad de ese choque. Los mismos materiales, imágenes y mensajes que eran interrogados según las reglas de un arte de la sospecha, tienen ahora por cometido una operación inversa: repoblar el mundo de las cosas, recobrar el potencial de historia común que el arte crítico disolvía en signos manipulables. La reunión de materiales heterogéneos se transforma en recolección positiva, bajo una doble forma. Se trata, en primer lugar, del inventario de huellas de historia: objetos, fotografías o simplemente listas de nombres que dan testimonio de una historia y un mundo comunes. Hace cuatro años, en París, una exposición titulada *Voilà. El mundo en la cabeza,* se proponía recapitular el siglo XX. Mediante la disposición de fotografías o de instalaciones diversas, se trataba de reunir experiencias, de hacer hablar muestrarios de objetos cualquiera, de nombres o rostros anónimos, de introducirse en dispositivos de acogida. El visitante, recibido bajo el signo del juego (un sembrado de dados, multicolor, de Robert Filliou), atravesaba a continuación una instalación de Christian Boltanski, *Los abonados del teléfono*, compuesta de guías telefónicas de diferentes años y países del mundo, que cada uno podía retirar libremente de las estanterías, y consultar al azar en mesas puestas a su disposición. Seguidamente, una instalación sonora de On Kawara evocaba algunos de los «últimos cuarenta mil años transcurridos». Hans-Peter Feldmann, por su parte, presentaba fotografías de cien personas de uno a cien años. Una muestra de fotografías en vitrinas de Peter Fischli y David Weiss hacía ver un *Mundo visible* semejante a las fotografías de vacaciones de los álbumes de familia, mientras que Fabrice Hybert exponía una colección de botellas de agua mineral, etc.

Según esta lógica, el artista es a la vez arquitecto de la vida colectiva

y coleccionista, testigo de una capacidad compartida. Pues el inventario, que evidencia el potencial de historia común de objetos e imágenes, acercando el arte del artista plástico al del trapero, también muestra el parentesco entre los gestos inventivos del arte y la multiplicidad de invenciones de las artes de hacer y de vivir que constituyen un mundo compartido: bricolaje, colecciones, juegos de lenguaje, materiales de manifestación, etc. El artista se esfuerza por hacer visibles, en el espacio reservado del arte, esas artes de hacer que existen dispersas en la sociedad[1]. Mediante esta doble vocación del inventario, la vocación política/polémica del arte crítico tiende a transformarse en vocación social/comunitaria.

Este deslizamiento es acentuado por la tercera forma. La he bautizado *encuentro*. También podríamos llamarla *invitación*. El artista coleccionista instituye un espacio de acogida para invitar al transeúnte a entablar una relación imprevista. De este modo, la instalación de Boltanski invitaba al visitante a coger una guía de la estantería e instalarse en una mesa para consultarla. A poca distancia, en la misma exposición, Dominique Gonzales-Foerster le invitaba a hacerse con un volumen de una pila de libros de bolsillo, y a sentarse a leerlo sobre una alfombra que representaba una isla desierta de sueños infantiles. En otra exposición, Rirkrit Tiravanija ponía a disposición del visitante sobres, un camping-gas y una olla para que pudiera prepararse una sopa china, sentarse y entablar una discusión con el artista o con otros visitantes. A estas transformaciones del espacio de exposición responden diversas formas de intervención en el espacio urbano ordinario: una señal de marquesina transformada convierte el trayecto de necesidad cotidiana en aventura (Pierre Huyghe); una inscripción luminosa en letras árabes o un altavoz en lengua turca invierten las relaciones entre lo autóctono y lo extranjero (Jens Haaning); un pabellón vacío se ofrece a los deseos de sociabilidad de los habitantes de un barrio (Grupo A 12). El arte relacional se propone crear de este modo situaciones y encuentros en lugar de objetos. Pero esta oposición demasiado simple entre objetos y situaciones

---

1 Aquí se hace referencia al libro de Michel de Certeau, *Les Arts de faire*, UGE, 1980.

opera un cortocircuito. Lo que está en juego es la transformación de esos espacios problemáticos que el arte conceptual había opuesto a los objetos/mercancías del arte. La distancia tomada ayer respecto de la mercancía se invierte ahora en propuesta de proximidad nueva entre los seres, de instauración de nuevas formas de relaciones sociales. Ya no es tanto a un «demasiado lleno» de mercancías y signos a lo que el arte quiere responder, sino a una falta de vínculos. Como lo dice el principal teórico de esta escuela: «Mediante la realización de pequeños servicios, el artista colma las fisuras del lazo social.»[1]

La pérdida del «lazo social» y que los artistas tengan el deber de obrar para repararlo son consignas a la orden del día. Pero la constatación de la pérdida puede volverse más ambiciosa. No solamente habríamos perdido formas de civilidad, sino el sentido mismo de la co-presencia de seres y cosas que hace un mundo. Esto es lo que se propone remediar la cuarta forma, la del *misterio*. Jean-Luc Godard ha devuelto el honor, para aplicarla al cine, a esta categoría que, desde Mallarmé, designa una cierta manera de vincular elementos heterogéneos: por ejemplo, en este último, el pensamiento del poeta, el paso de una bailarina, el despliegue de un abanico, la espuma de una ola o la ondulación de una cortina levantada por el viento; en Godard, la rosa de *Carmen*, un cuarteto de Beethoven, la espuma de las olas en la orilla evocando *Las olas* de Virginia Woolf, y el impulso del cuerpo enamorado. La secuencia de *Prénom Carmen* que resumo aquí muestra bien el paso de una lógica a otra. La elección de los elementos relacionados remite, en efecto, a una tradición del desvío: la montaña andaluza se transforma en una playa de fin de semana; los contrabandistas románticos, en terroristas estrafalarios; la flor arrojada que cantaba Don José ya no es sino una rosa plastificada, y Micaela interpreta virtuosamente a Beethoven en lugar de cantar los aires de Bizet. Pero el desvío ya no tiene ninguna función de crítica política del gran arte. Al contrario, suprime la imaginería pintoresca a la que recurría la crítica para hacer renacer los personajes de Bizet de la pura abstracción de un cuarteto de Beethoven. Hace

---

[1] Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Les Presses du Réel, 1998, p.37. Tr. Cast.: *Estética relacional*, Adriana Hidalgo Editora, 2007.

que gitanas y toreros se desvanezcan en la música fusional de imágenes que une, en una misma respiración, el ruido de las cuerdas, de las olas y los cuerpos. En oposición a la práctica dialéctica que acentúa la heterogeneidad de los elementos para provocar un choque que da testimonio de una realidad marcada por los antagonismos, el misterio pone el acento sobre el parentesco de los heterogéneos. Construye un juego de analogías en el que ellos dan testimonio de un mundo común, en el que las realidades más alejadas aparecen como confeccionadas en el mismo tejido sensible, y siempre se pueden ligar por lo que Godard llama la «fraternidad de las metáforas».

«Misterio» fue el concepto central del simbolismo. Y, seguramente, el simbolismo esté de nuevo a la orden del día. Con esto no me refiero a ciertas formas espectaculares y un poco nauseabundas, como la resurrección de las mitologías simbolistas y los fantasmas wagnerianos de la obra de arte total en el ciclo de *Cremaster* (1997-1999) de Matthew Barney. Pienso en la manera, más modesta y a veces imperceptible, en la que los ensamblados de objetos, imágenes y signos presentados por las instalaciones contemporáneas se han deslizado, estos últimos años, de la lógica del disenso provocador a la del misterio que da testimonio de una co-presencia. Evocaba en otro trabajo las fotografías, vídeos o instalaciones de la exposición *Moving Pictures*, presentada en el museo Guggenheim de New York en 2002[1]. En ella se afirmaba la continuidad de estas obras contemporáneas con una radicalidad artística nacida en los años 70 del siglo XX como crítica conjunta de la autonomía artística y de las representaciones dominantes. Pero en la imagen de los vídeos de Vanesa Beecroft presentando en el espacio del museo cuerpos femeninos desnudos e inexpresivos, de las fotografías de Sam Taylor-Wood, Rineke Dijkstra o Gregory Crewdson mostrando cuerpos de identidad ambigua en espacios indecisos, o de unas bombillas iluminando las paredes tapizadas con fotografías anónimas de un cuarto oscuro de Christian Boltanski, la interrogación siempre invocada de los estereotipos perceptivos se deslizaba hacia un

---

[1] J. Rancière, *Le Destin des images, op.cit.*, p. 74-75.

interés diferente por esas fronteras indecisas entre lo familiar y lo extraño, lo real y lo simbólico que habían fascinado a los pintores en los tiempos del simbolismo, de la pintura metafísica o el realismo mágico. Mientras que en la planta superior del museo, una instalación de vídeo de Bill Viola proyectaba, sobre las cuatro paredes de una sala oscura, llamas y diluvios, lentas procesiones, deambulaciones urbanas, velatorios mortuorios o el zarpar de un navío, que simbolizaban los cuatro elementos al mismo tiempo que el gran ciclo del nacimiento, la vida, la muerte y la resurrección. El arte experimental del vídeo venía así a manifestar abiertamente la tendencia latente de no pocos dispositivos actuales mimando, a su manera, los grandes frescos del destino humano que la edad del simbolismo y del expresionismo habían apreciado.

Estas categorizaciones resultan por supuesto esquemáticas. Las exposiciones e instalaciones contemporáneas confieren a la pareja «exponer/instalar» varios roles a la vez; juegan con la frontera fluctuante entre la provocación crítica y la indecidibilidad de su sentido, entre la forma de la obra expuesta y la del espacio de interacción instituido. Los dispositivos de las exposiciones contemporáneas cultivan a menudo esta polivalencia o sufren su efecto. La exposición *Voilà* presentaba así una instalación de Bertrand Lavier, la *Sala de los Martin*, que reunía una cincuentena de pinturas, provenientes de numerosas reservas de museos de provincias, y que tenían como único punto común un nombre de autor, el apellido más extendido en Francia, Martin. La idea original remitía esta instalación al cuestionamiento de las significaciones de la obra y la firma propio del arte conceptual. Pero en este nuevo contexto memorial, tomaba una significación nueva, dando cuenta de la multiplicidad de capacidades pictóricas más o menos ignoradas, e inscribiendo en la memoria del siglo el mundo perdido de la pintura. Esta multiplicidad de significaciones atribuidas a los mismos dispositivos se ofrece en ocasiones como el testimonio de una democracia del arte, rechazando desentramar una complejidad en las actitudes y una labilidad de las fronteras que reflejan la complejidad de un mundo.

Las actitudes contradictorias que hoy manejan los grandes paradigmas estéticos expresan una indecidibilidad más fundamental de las

políticas del arte. Esta indecidibilidad no es el producto de un giro postmoderno. Es constitutiva: la suspensión estética se deja interpretar principalmente en dos sentidos. La singularidad del arte está vinculada con la identificación de sus formas autónomas a formas de vida y a posibles políticos. Estos posibles no se realizan nunca integralmente si no es al precio de suprimir la singularidad del arte, de la política, o de ambas. La toma de conciencia de esta indecidibilidad suscita hoy sentimientos opuestos: para unos, una melancolía respecto del mundo común que el arte entrañaba, si no hubiera sido traicionado por sus aventuras políticas, o sus compromisos comerciales; para otros, una consciencia de sus límites, la tendencia a jugar con la limitación de sus poderes y la incertidumbre misma de sus efectos. Pero la paradoja de nuestro presente quizá sea que a este arte inseguro respecto de su política se le invite a más intervención, a causa del déficit de la política propiamente dicha. En efecto, es como si el retraimiento del espacio público y la desaparición de la inventiva política en los tiempos del consenso otorgaran a las mini-demostraciones de los artistas, a sus colecciones de objetos y huellas, a sus dispositivos de interacción, provocaciones *in situ* u otros, una función de política sustitutiva. Saber si estas «sustituciones» pueden recomponer los espacios políticos, o si deben contentarse con parodiarlos es, con seguridad, una de las cuestiones del presente.



Las antinomias del modernismo

La inestética de Badiou: las torsiones del modernismo

Pequeño manual de inestética: Alain Badiou reúne bajo este título sus principales intervenciones sobre la cuestión del arte. De este nuevo concepto de «inestética» tan sólo da como carta de presentación las dos frases siguientes: «Por «inestética» entiendo una relación de la filosofía con el arte que, postulando que el arte es por sí mismo productor de verdades, no pretende de ningún modo hacerlo objeto de la filosofía. Contra la especulación estética, la inestética describe los efectos estrictamente intrafilosóficos producidos por la existencia independiente de algunas obras de arte.»[1]

Estas dos frases plantean una primera cuestión. Afirman la proposición propia de Alain Badiou de una relación que es una no-relación entre dos cosas en la que cada una se relaciona exclusivamente consigo misma. Pero también sitúan esta proposición singular en una configuración muy consensual del pensamiento contemporáneo. Entre la denuncia analítica de la estética especulativa y la denuncia lyotardia-

---

1 Alain Badiou, *Petit Manuel d'inesthétique*, Le Seuil, 1998, p. 7. Tr. Cast.: *Pequeño manual de inestética*, Prometeo libros, 2008.

na del veneno nihilista de la estética, todo un abanico de discursos coinciden hoy en reivindicar una separación radical entre las prácticas propias del arte y la maléfica empresa de una especulación estética que no cesa de captar y desnaturalizar la idea. Identificar la inestética es aprehender la lógica que inscribe su singularidad en el gran consenso anti-estético. Para ello, primero hay que tratar de identificar la razón de este mismo consenso. Me parece que puede resumirse así: la denuncia de la «desnaturalización» estética del arte hace las veces de garante de su «naturaleza», o si se quiere, de la univocidad de su nombre. De rebote, garantiza que, por supuesto, existe un concepto unívoco del arte, efectuado en la singularidad autónoma de las obras, invariable en la diversidad de las prácticas artísticas, y conocido en una experiencia específica. En resumen, la denuncia de la usurpación estética garantiza que existe un «propio del arte». Y garantiza la identificación de ese «propio». Lo que quiere decir que, recíprocamente, el nombre de estética problematiza ese propio del arte: la univocidad de su concepto, la relación de su univocidad con la pluralidad de artes y modos de reconocimiento de su presencia.

En efecto, encontramos tres grandes actitudes filosóficas frente a la identificación del arte y las artes. Las recordaré siguiendo, con un ligero desfase, la recapitulación que abre el texto de Alain Badiou sobre «Arte y filosofía»[1]. La primera, a la que Platón presta su nombre, puede resumirse así: hay *artes*, es decir, aplicaciones de saberes fundados sobre la imitación de modelos, y hay *apariencias*, simulacros de artes. En este reparto, *el arte*, tal como lo entendemos, es una noción inencontrable. Por ello, está fuera de lugar lamentarse de que Platón haya «sometido el arte a la política». En efecto, Platón no somete el arte a nada. Mucho más radicalmente, no *conoce* el arte. Lo que él conoce es el poema como educador, y formula preguntas a su respecto: ¿con qué fin y por qué medios educa? El arte, de este modo, está separado de la verdad, no solamente porque lo verdadero se opone al simulacro, sino porque el reparto mismo de lo verdadero y el simulacro impide identificar su lugar.

---

[1] A. Badiou, *Petit Manuel d'inesthétique*, op. cit., p. 9-15.

La segunda forma —la aristotélica, por ir rápido— identifica el arte en la pareja *mimesis/poiesis*. Según ésta, hay entre *las artes*, es decir, los «saber hacer», ciertas artes que ejecutan cosas específicas: imitaciones, es decir, agenciamientos de acciones representadas. Éstas se sustraen tanto de la verificación ordinaria de los productos del arte según su utilidad como de la legislación de la verdad sobre los discursos y las imágenes. El arte no existe como noción autónoma. Pero existe, en el campo general de las *tekhnaï*, un criterio de discriminación, la imitación, que funciona de tres maneras. En primer lugar es un principio de clasificación que distingue, entre las artes, una clase específica provista de criterios propios. Pero es también un principio de normatividad interna que se especifica en reglas y criterios de reconocimiento y apreciación, que permiten juzgar si una imitación pertenece al arte, si obedece a los criterios de las buenas imitaciones en general, y a los de un arte o género específico de imitación en particular. Finalmente, es un principio de distinción y comparación que permite separar y comparar las diversas formas de imitación. Así se define un régimen representativo en el que el arte no existe como nombre de un ámbito propio, pero en el que existen criterios de identificación de lo que hacen las artes y de apreciación de la manera, buena o mala, en que lo hacen.

Finalmente, existe una tercera forma, un régimen estético en el que el arte ya no es identificado según una diferencia específica en el seno de las maneras de hacer, ni por criterios de inclusión y evaluación que permitan juzgar concepciones y ejecuciones, sino según un modo de ser sensible propio de sus productos. Estos se caracterizan por su pertenencia al modo de ser de un sensible diferente a sí mismo, que ha pasado a ser idéntico a un pensamiento igualmente diferente a sí mismo. En este régimen, el arte se encuentra identificado como concepto específico. Pero por la defección misma de todo criterio que separe sus maneras de hacer del resto de maneras de hacer. Pues la *mimesis* era precisamente esto: no la obligación de la semejanza con la que nuestros escolares y no pocos de sus maestros se obstinan en identificarla, sino un principio de reparto en el seno de las actividades humanas que delimita un ámbito específico en el que se pueden incluir objetos y comparar clases de objetos. La *mimesis* separaba lo que era y lo que no era arte. A la inversa, todas las definiciones nuevas, las definiciones *estéticas* en las que se

afirma la autonomía del arte, dicen diversamente lo mismo, afirman la misma paradoja: el arte se reconoce a partir de ahora por un carácter de indistinción. Sus productos manifiestan sensiblemente la cualidad de aquello que es lo *hecho* idéntico a lo *no hecho*, de lo *sabido* idéntico a lo *no sabido*, de lo *voluntario* idéntico a lo *involuntario*. En resumen, lo propio del arte, finalmente denominable como tal, es su identidad con el no-arte. Y es por esto que, en adelante, el arte corresponde positivamente a la noción de verdad. No porque el arte se afirme como lo único susceptible de verdad —según la tesis que Badiou atribuye injustamente al romanticismo alemán—, sino porque solamente es arte en tanto que corresponda a esta categoría. Y corresponde a ella porque es la prueba, en lo sensible, en la diferencia de un sensible respecto del régimen ordinario de lo sensible, de un paso de la idea. En este régimen, existe el arte porque la eternidad pasa, porque el modo nuevo de lo eterno reside en pasar.

Se deduce una consecuencia: si la eternidad no hace sino pasar, su efecto no es, en ningún punto, identificable a la efectuación de una forma determinada en una materialidad específica. Se encuentra siempre en la diferencia entre aquello que pasa y aquello a través de lo que pasa. La inmanencia del pensamiento en lo sensible enseguida se desdobla. La forma es forma de un puro paso y, al mismo tiempo, es momento de una historia de las formas. El principio de inmanencia de la idea en la presencia sensible se invierte rápidamente en principio de desviación. La idea evita hundirse en la situación en la que adviene porque, precisamente, se encuentra siempre en anticipación o retraso respecto de ella misma, según una necesidad que resume el célebre dilema hegeliano: si el arte es para nosotros algo del pasado, es porque su presencia en general es una presencia en pasado, que en su supuesto presente, era otra cosa en lugar de arte. Era una forma de vida, un modo de la comunidad, una manifestación de la religión.

Así, la identificación estética del arte como manifestación de una verdad que es pasaje del infinito en lo finito vincula originariamente este pasaje a una «vida de las formas», un proceso de formación de las formas. Y, en este proceso, todos los criterios de diferenciación entre las formas del arte y las formas de la vida que expresa, así como entre las formas del arte y las formas del pensamiento que asegura retomarlas, se

desvanecen. Ocurre lo mismo con los principios de diferenciación entre las artes y, finalmente, con la diferencia misma entre el arte y el no-arte. En resumen, la autonomía estética del arte no es sino el otro nombre de su heteronomía. La identificación estética del arte es el principio de una desidentificación generalizada. Ésta comienza con la revolución poética de Vico que afirma que Homero fue poeta porque no quiso ser poeta, porque expresó el saber que los hombres de su tiempo tenían sobre sí mismos de la única manera en la que podían expresarlo[1]; es retomada en la afirmación de Balzac de que el gran poeta de la edad nueva no es un poeta sino el geólogo Cuvier[2], así como en la indiscernibilidad de la escritura del Balzac gran novelista y del Balzac fabricante de *Fisiologías* con fines alimenticios; se prolonga de nuevo con la búsqueda rimbaudiana del oro del poema nuevo en las rimas bobas y las pinturas idiotas, o en el riesgo al que se expone en todo momento la frase flaubertiana de convertirse en una frase de Paul de Kock; en esos objetos no identificados que son el poema en prosa o el ensayo —por ejemplo, el «ensayo» de Proust sobre Saint-Beuve que se convierte en esa novela falsamente autobiográfica de *En busca del tiempo perdido*, y culmina en la exposición de una teoría del libro contradictoria con su propio desarrollo. Detengo aquí la lista indeterminable de esos desórdenes de la identificación del arte. He dado ejemplos únicamente «literarios» porque «literatura» es el nombre bajo el cual el desorden afectó, en primer lugar, al arte de escribir, antes de extender sus difuminaciones al campo de las llamadas artes plásticas y de las artes llamadas del espectáculo.

Contra este desorden moderno, se inventó un fuerte. Este fuerte se llama *modernismo*. El modernismo es el pensamiento del arte que busca la identificación estética del arte pero rechaza las formas de desidentificación en las que esta se efectúa, que busca la autonomía del arte pero

---

1 Giambattista Vico, *La Scienza nuova*, y J. Rancière, *La Parole muette*, Hachette Littérature, 1998. Trad. Cast.: G Vico, *Ciencia nueva*, Tecnos, 2006; J. Rancière, *La palabra muda*, Eterna Cadencia, 2009.

2 *Cf.* Balzac, *La peau de chagrin*, y J. Rancière, *L'Inconscient esthétique*, Galilée, 2001. Tr. Cast.: Balzac, *La piel de zapa*, Ediciones B, 1996; J. Rancière, *El inconsciente estético*, del Estante Editorial, 2005.

rechaza la heteronomía que es su otro nombre. Esta inconsecuencia ha inventado, para establecer su bella cadena de consecuencias, una fábula ejemplar que une la homonimia del arte a la contemporaneidad consigo misma de la época. Esta fábula identifica, simplemente, la revolución moderna del arte con el descubrimiento de la esencia pura, al fin desnuda, del arte. La retirada de la *mimesis* se asimila a una insurrección por la que las artes, desde hace un siglo, se habrían liberado de la obligación representativa y habrían reencontrado el fin propio del arte hasta ahora pervertido como medio de un fin exterior. La identificación estética del arte se reduce entonces a la autonomización de cada arte, consagrado desde entonces a la demostración de las potencias de pensamiento inmanentes a su materialidad determinada. Así, la modernidad literaria sería la explotación de los puros poderes del lenguaje, liberado de la obligación de comunicación; la modernidad pictórica sería la conquista, mediante una pintura liberada de toda mujer desnuda y de todo caballo de combate, de los poderes intrínsecos de la superficie bidimensional y de la materialidad del pigmento coloreado; la modernidad musical se identificaría con el lenguaje de doce sonidos, liberado de toda analogía con el lenguaje expresivo, etc. Así se define un «propio del arte» que cada arte realiza con sus medios propios, bien distintos de los medios del vecino. En el mismo gesto, se pretende asegurar la distinción global del arte y el no-arte.

Esta identificación de lo propio del arte a los propios de las artes que se mantienen educadamente en sus lugares respectivos nunca ha estado bien fundada en la teoría. Y cada vez es menos sostenible en la práctica frente a la realidad de las mezclas que caracterizan, desde hace un siglo, el desarrollo del arte, a pesar del descubrimiento periódico de nuevos «Nuevo Laocoonte», que reafirman, tras el de Lessing, la radical separación de las artes[1]. Por ello, la reivindicación de lo «propio del arte» se encuentra, cada vez más, garantizada negativamente por la denuncia de todo lo que difumina la frontera del arte y del no-arte y, particularmen-

[1] *Cf.* Clement Greenberg, «*Towards a Newer Laocoon*», en *The Collected Essays and Criticism*, Chicago University Press, 1986. Tr. Cast. del artículo en *La pintura moderna y otros ensayos*, Siruela, 2006.

te, de la captura del arte por el discurso sobre el arte en general y el discurso filosófico en particular. La «antiestética» contemporánea es así la forma defensiva del modernismo, empecinado en exorcizar la pertenencia de «su» «propio del arte» a ese régimen estético del arte que no lo hace existir sino a fuerza de desapropiarlo.

¿Cómo situar ahora la *inestética* en el consenso antiestético al que se ha reconducido hoy el consenso modernista de ayer? En la problematización del arte de Badiou se pueden discernir fácilmente algunos de los rasgos característicos del modernismo: reivindicación de una modernidad del arte entendida como anti-*mimesis*, en el sentido de sustracción de toda obligación de imitar una realidad exterior; tesis según la cual las verdades del arte le son absolutamente propias, y delimitación estricta de una frontera entre el arte y el discurso sobre el arte; afirmación de una separación impermeable entre las artes. Pero estos enunciados modernistas no se reúnen en la figura habitual del modernismo. Así, Badiou rechaza que la especificidad de las artes sea la de sus *lenguajes* respectivos. Se trata, afirma, de la especificidad de sus *ideas*. Y si el héroe de su pensamiento del arte es el héroe de la modernidad literaria, como se entendía en los tiempos de *Tel Quel* y del estructuralismo, el Mallarmé de la noche virginal de *Igitur*, de la *Tirada de dados* y del *Soneto en X*, no identifica en sus páginas la esencia —pura u opaca— del lenguaje, sino el paso de la Idea. En resumen, el modernismo incontestable de Badiou es un modernismo torcido. La esencia supuestamente una y moderna del arte «en sí mismo» se encuentra torcida, e incluso dos veces torcida, por el proyecto filosófico matricial de Badiou, por lo que podemos llamar su ultra-platonismo, resumido en la idea de un platonismo de lo múltiple.

La torsión que impone al modernismo simple debe comprenderse, por tanto, en el seno de un proyecto que tiene ya una larga historia, el de reconciliar la condena platónica de las imágenes y la afirmación de un propio del arte. Este proyecto ha conocido históricamente dos grandes formas. En primer lugar, la forma mimética, del neoplatonismo del Renacimiento, cuya fórmula la resumió Panofsky en *Idea*. Ésta consiste en reconducir la «falsa» imitación a la verdadera, haciendo del artista un contemplador de la Idea eterna que hace brillar su reflejo en las apariencias sensibles. Este neo-platonismo pictórico de la semejanza de

la imagen a la Idea no puede ser el de Badiou. Según él, no se trata de rescatar el arte dando a la Idea *analoga* sensibles, y de hacer que se refleje la eternidad del modelo sobre la superficie del cuadro. Ser verdaderamente platónico, serlo a la manera moderna, es hacer advenir la eternidad platónica de la Idea en la radicalización de la anti-*mimesis*. Es hacer advenir la Idea sin semejanza en aquello que se desasemeja absolutamente, en lo que el platonismo rechaza absolutamente y que, en contrapartida, rechaza al platonismo interminablemente: lo oscuro de las situaciones y las falsas apariencias del teatro. El platonismo del triunfo de la Idea inmortal sobre todo lo sensible mortal carece de valor para él si no puede encarnar esta exigencia en la figura de un personaje de comedia, hedonista, camorrista y mentiroso sin vergüenza. Por ello, propone una versión contemporánea de los *Enredos de Scapin*, en la que el héroe ha pasado a ser un árabe de nuestras periferias[1]. El platonismo, en suma, no vale sino como identidad del platonismo y el antiplatonismo.

Pero este platonismo de la identidad de los contrarios no se separa del neoplatonismo sino acercándose a un segundo «platonismo del arte»: ese platonismo de la edad estética, elaborado por el romanticismo y el idealismo postkantianos, que permite a la Idea tener lugar como paso en lo sensible y al arte ser la prueba, y es dependiente de la figura estética de la Idea como pensamiento diferente a sí mismo, manifestada en un sensible diferente a sí mismo. Alain Badiou debe asumir el parentesco de su «modernismo platónico»[2] con esa determinación estética del arte que, rigurosamente entendida, hace estallar el paradigma modernista. Trata de desembarazarse de él en vano, en el texto ya citado sobre «Arte y filosofía», asignando la identificación estética del arte a la teoría particular del romanticismo, y asimilando expeditivamente el romanticismo a una cristología, es decir, según otra asimilación expeditiva, a una fétida toma de partido compasional frente al cuerpo sufriente y mortal. Estas amalgamas apresuradas dejan intacto el problema que quieren exorcizar. No se trata, en efecto, de elegir entre el cuerpo mortal y la

---

1 A. Badiou, *Ahmed philosophe*, seguido de *Ahmed se fâche*, Actes Sud, 1997, p. 212-213.

2 *Id.*, *Petit Manuel d'inesthétique*, *op. cit.*, p. 12.

eternidad de la Idea. Se trata de definir el estatuto del paso de esta eternidad misma.

Para Badiou, todo se juega siempre en torno a la imagen matricial del arte romántico según Hegel, a saber, no la cruz sino la tumba vacía — vacía de una Idea retornada al cielo para no volver a descender. No se trata del combate entre la muerte y la inmortalidad. Precisamente, ese combate ha concluido. Se trata de saber *adónde* ha pasado el Resucitado que de nada sirve buscar aquí. El desarrollo hegeliano resume este estatuto del arte y de la verdad que los sitúa sin cesar en retraso o anticipación con respecto a ellos mismos, en el que la eternidad de una estatua está hecha de la imposibilidad para una religión de pensar lo Eterno, y el impulso de una flecha de catedral de la imposibilidad para un pensamiento que ha encontrado lo Eterno de darle figura sensible. Lo que está en cuestión no es el elogio mórbido de la carne sufriente, sino el viaje de la eternidad siempre atrapada entre el mutismo de la piedra y el retorno sobre sí del pensamiento. En torno a la tumba vacía se agolpan las sombras de todo aquello que amenaza el paso platónico/antiplatónico de la Idea en el arte: el cuerpo de ningún modo sufriente sino glorioso de la Iglesia o de la comunidad, el devenir-filosofía del poema, el devenir-imagen e imaginería de la venida de lo Eterno, el devenir-museo y el devenir-arqueología del arte… en resumen, todas las formas de absorción de lo sensible en la Idea y de la Idea en lo sensible que utilizan como moneda de cambio la identificación estética del arte. También, cada análisis de poema o de obra de arte de Badiou nos transporta a esta escena primitiva que se escenifica siempre de la misma manera. Se trata, cada vez, de hacer aparecer en la tumba vacía —en lugar del cuerpo desvanecido, pero también de toda idea que haya vuelto a ascender al cielo— la inmortalidad presente en las alas tornasoladas y la palabra del Ángel que anuncia que, una vez más, la Idea se ha revelado en su propio pasar: ángel de la Resurrección, ángel de la Anunciación, que da fe, como el genio rimbaudiano, de que regresará para volver a dar fe del acontecimiento que siempre recomienza de la venida de la Idea. Se trata de hacer permanecer el pasar, de hacer consistir para siempre la inconsistencia del paso de la Idea, impidiendo que se pierda, ya sea en el mutismo de las cosas, o en la interioridad del pensamiento. Hay que

separar el paso de lo Infinito de su lugar estético, la vida de las formas, la Odisea del espíritu extranjero a sí mismo.

Badiou, por tanto, tiene que hacer pasar el corte platónico de la separación en el seno de la indiscernibilidad estética de las formas del arte y la vida, de las formas del arte y el discurso sobre el arte, de las formas del arte y el no-arte. En el seno de este platonismo romántico que afirma que el arte es anti-mimético, que pertenece al ámbito de la verdad y que la verdad pasa, tiene que hacer intervenir otro platonismo, ese platonismo inédito que hace valer, mediante la pluralización de la verdad en tantas verdades discretas, una eternidad siempre por recomenzar del acto de una consunción integral de lo sensible. Quiere hacer pasar la eternidad en la separación renovada cada vez, que hace brillar la Idea en el desvanecimiento de lo sensible, afirmar el carácter absolutamente discreto y siempre semejante de la venida de la Idea, impidiendo que su cifrado inscrito se pierda en el mutismo de la piedra, el jeroglífico del texto, el decorado de la vida o el ritmo de lo colectivo. Lo quiere menos para preservar un ámbito propio de la poesía o el arte que para preservar el valor educador de la Idea.

Pues ser platónico significa también afirmar que la cuestión del poema es en última instancia ética, que el poema o el arte son una educación. El platonismo estético en general mantiene la paradoja de una educación en la verdad propia del arte. Pero hay dos maneras de entenderlo. Una es la *Bildung* romántica, la identificación de las formas del arte a las formas de una vida que se cultiva. A esto, el ultra-platonismo de Badiou opone que una sola cosa educa, a saber, la contemplación de las ideas. Y toda la paradoja de su platonismo modernista reside aquí: precisamente por la razón que más le aleja del credo modernista de la autonomía del arte, debe Badiou retomar, en un compañerismo equívoco, algunas de sus proposiciones fundamentales. Tiene que afirmar la existencia de un propio del arte o del poema que la modernidad ha liberado en su pureza, afirmar que este propio es la manifestación de una verdad autosuficiente, enteramente separada de todo discurso sobre el arte y, finalmente, que este «propio del arte» es siempre lo propio de *un* arte. Tiene que hacerlo no por la fe modernista ordinaria en el «lenguaje» propio de cada arte, sino porque es la condición de la separación por la que sólo la Idea se prueba y educa por su exhibición. Y tiene que

hacerlo con el riesgo de una paradoja: la de fundar la separación anti-mimética del arte sobre categorías que pertenecen de hecho a la lógica de la *mimesis*.

Pienso, por ejemplo, en la constante oposición que afirma entre el pensamiento inmanente al poema mallarmeano y las declaraciones de Mallarmé sobre la poesía. Esta oposición entre el pensamiento *del* poema y el discurso *sobre* el poema no sigue, en realidad, más criterio que la distinción tradicional entre verso y prosa. Ahora bien, el régimen estético de las artes en general, y la poética de Mallarmé en particular, privan de toda pertinencia discriminatoria la oposición del ensayo en prosa y el poema en verso: *Crisis de versos* no es un texto de Mallarmé *sobre* la poesía, es poesía mallarmeana, ni más ni menos que el *Soneto en X*, el cual, por su parte, es indisolublemente un poema y un enunciado *sobre* la poesía. Pienso también en esta afirmación que identifica modernidad y anti-*mimesis*: «El poema moderno es lo contrario de una *mimesis*. Exhibe en su operación una Idea cuyo objeto y objetividad no son sino pálidas copias.»[1] El gesto con el que Badiou impone el corte excede sensiblemente la potencia discriminatoria del enunciado mismo. Pues éste no hace más que retomar la idea fundadora del régimen mimético, la superioridad de la poesía sobre la historia, afirmada en el capítulo IX de la *Poética* de Aristóteles. Y los dos versos mallarmeanos con los que quiere ilustrar la ruptura «moderna» («La mañana fresca si lucha/No murmura agua alguna que no vierta mi flauta»), no dicen nada más que esos dos versos de La Fontaine que acostumbro a tomar como ilustración típica del régimen mimético: «Los encantos que Hortensia extiende bajo sus sombras/Son más bellos en mis versos que en sus propias obras.» La fórmula con la que Badiou quiere resumir la modernidad anti-mimética es, de hecho, la fórmula más tradicional de la *mimesis*.

El recurso a los principios mejor establecidos del arte mimético para fundar la pretendida singularidad anti-mimética del poema moderno no es un desliz circunstancial. De hecho, Badiou pretende

---

1 A. Badiou, *Petit Manuel d'inesthétique, op. cit.*, p.38-39.

preservar el poema mallarmeano menos de la *mimesis* que de la *aisthesis*, es decir, de la identificación estética del paso de la verdad. Contra toda encarnación de la Idea que la engulla en la materia sensible, quiere hacer valer la Idea como pura sustracción, pura operación de desaparición integral de lo sensible. Pero, también, quiere hacer escapar esta sustracción de todo desvanecimiento, hacerla permanecer como inscripción. Quiere garantizar la articulación problemática entre dos principios. En primer lugar, la Idea es sustracción. En segundo lugar, toda sustracción es la operación positiva de la inscripción de un nombre. Según Badiou, hay arte en tanto que haya nominación. También, el concepto pertinente para él no es el arte sino el poema. La esencia del arte, como para Heidegger, es la esencia del poema. Por ello, en el sistema de las artes de Badiou no hay, en el fondo, más que dos artes necesarias: el poema como afirmación, inscripción de la desaparición, y el teatro como lugar en el que esta afirmación se hace movilización.

Por tanto, él tiene que emplearse en garantizar el estatuto del poema como inscripción lingüística. La operación es difícil ya que contraviene la dispersión del poema que es propia del régimen estético de las artes y del que su poeta de referencia, Mallarmé, es un teórico eminente. Además, el texto que fija el pensamiento de Badiou sobre la danza es, de hecho, un ajuste de cuentas con Mallarmé en nombre de Mallarmé. En un texto célebre, éste caracterizaba el arte de la bailarina como «poema liberado de todo aparato de escriba». Esta afirmación es paradójica, nos dice Badiou, pues «el poema es por definición una huella, una inscripción, singularmente en la concepción mallarmeana»[1]. Por mi parte, yo diría que esa «definición» y esa singularidad pertenecen de hecho a Badiou, y solamente a Badiou. Pues el poema es constantemente dicho y dispuesto por Mallarmé no como la huella de un acontecimiento acaecido, sino como el acto mismo de un trazado: el despliegue de un aparecer y un desaparecer que se sitúa en analogía con el «tema» del poema: el movimiento de un abanico, de

[1] A. Badiou, *Petit Manuel d'inesthétique*, *op. cit.*, p. 104.

una cabellera, de una cortina, de una ola, el gorgoteo de oro de unos fuegos artificiales o el humo de un cigarrillo. Este despliegue en analogía constituye el poema como efectividad de la Idea. Se deduce de ello una consecuencia, que Mallarmé tan pronto asume como rechaza, con el fin de preservar la «lucidez» del poema, del pensamiento puesto en palabras. Esta consecuencia supone precisamente la posibilidad de que el poema pueda ser «liberado de todo aparato de escriba», de que pueda consistir en la manera en que las piernas de la bailarina iletrada traducen, sin saberlo, la ensoñación del espectador que «deposita a sus pies» la flor. El poema se desenvuelve en pasos, se despliega en tejidos, se difracta en sonidos, se refleja en los oros de la sala y se refracta sobre la seda de las estolas.

De todos esos deslizamientos de la desaparición, de todos esos destellos del tornasol de las alas del ángel, de todas esas dispersiones de su mensaje, Badiou quiere preservar a Mallarmé. Incluso corrige el texto del poeta para modificar su sentido. Dirigiéndose a su doble, el espectador soñador, Mallarmé le mostraba cómo la escritura de los pasos de la bailarina analogizaba la «desnudez de *tus* conceptos». Badiou transforma esta relación analógica de dos pensamientos en metáfora d*el* pensamiento «sin relación con nada más que consigo mismo»[1]. La danza expresa, dice, la desnudez de *los* conceptos: ya no, por tanto, como en Mallarmé, el esquema propio del «sueño» singular del espectador poeta, sino el modo mínimo de existencia sensible de las Ideas en general. La desviación entre la *poiesis* y la *aisthesis* que define la verdadera especificidad «moderna» del régimen estético del arte se encuentra así reabsorbida. La danza pasa a ser la manifestación de la simple disposición de los cuerpos a acoger el paso de una idea. Así se establece, en lugar de la analogía mallarmeana, una jerarquía de las formas del arte que asegura el estatuto del arte —y en primer lugar del poema— como productor de verdades que educan.

Para ello, hay que deslastrar el corpus mallarmeano de todos esos abanicos, direcciones postales o versos para envolver papeles de cara-

[1] A. Badiou, *Petit Manuel d'inesthétique, op. cit.*, p. 105.

melo, que constituyen lo más pesado[1]. A continuación, la disposición del poema no debe ser la curva que dibujan los versos, sino el protocolo de sucesión, de sustitución e inscripción de sus nombres. Finalmente, hay que poner el poema mallarmeano bajo la jurisdicción de una doble afirmación que garantice, al mismo tiempo, la autonomía irreductible del poema y la necesidad de una filosofía que «discierna las verdades». Tal es el doble axioma formulado por Badiou. En primer lugar, el poema se piensa a sí mismo de un modo no reflexivo. Ya que no es reflexivo, excluye todo poema del poema. Pero como produce su pensamiento, rechaza la intervención de una filosofía que vendría a decir su pensamiento. En segundo lugar, la operación de pensamiento del poema consiste precisamente en *sustraer* su propio pensamiento. Por tanto, suscita la labor filosófica de discernimiento de esas verdades que sustrae. El segundo axioma reserva así el pensamiento del poema a una filosofía que el primero ha desprovisto oportunamente de toda competencia.

Pero, ¿qué es lo que precisamente se *discierne* así, es decir, en definitiva, se *nombra*? Es de nuevo el estatuto del poema como afirmación y, al mismo tiempo, como metaforización de la venida de la Idea. Si Badiou llama a la danza metáfora del pensamiento, manifestación de la capacidad de verdad de los cuerpos, podemos decir que, para él, el estatuto general de las manifestaciones del arte es el de significar y simbolizar un pasaje de idea, mostrar que un cuerpo es susceptible de ello, que un lugar puede acogerlo, un colectivo ser cautivado. Badiou retoma de este modo, a su manera, el esquema hegeliano del arte simbólico. Como Hegel, distribuye las artes según su potencia ascendiente de palabra. La arquitectura era, para Hegel, el primer arte, el arte mudo que se esfuerza en vano por hablar únicamente mediante su elevación hacia el cielo. La danza desempeña el mismo rol para Badiou, su elevación muestra que puede haber pensamiento en los cuerpos. La danza efectúa esta tarea mostrando que la tierra puede pasar a ser aire. Pero, para Badiou, este comienzo del arte no puede ser un lenguaje mudo. Tiene que ser ya

---

[1] *Cf.* Mallarmé, *Vers de circonstance*, Bertrand Marchal (éd.), Gallimard, coll. «Poésie», 1996.

una aserción. La metamorfosis de la tierra en aire es una *nominación* de la tierra[1]. Debemos entender el doble sentido de la palabra. El movimiento que eleva la tierra designándola es lo que permite a la danza ser elevada de entre las artes, nominada al rango de arte, aunque sea en el grado más bajo de la escalada a la cima en la que se encuentra entronizado el poema como inscripción del nombre.

Para ello, hay que ordenar el poema a la afirmación del nombre, arrancar sus palabras a ese destino de circulación entre fósiles y jeroglíficos, entre cuerpo glorioso y movimiento de abanico, entre pinturas idiotas y canto de los pueblos por el que el régimen *estético* del poema no ha dejado de pasearlo, de Novalis a Proust o de Balzac a Mallarmé y Rimbaud, paseándolo, al mismo tiempo, a través de la música, la pintura y la danza, pero también de la tipografía, las artes decorativas o la pirotecnia. Badiou reconduce el poema al orden platónico del *logos*. De este *logos* hace una máxima propicia para suscitar la valentía del pensamiento en general. El poema se convierte así en una orientación para el pensamiento, y conocemos el gusto de Badiou por esas máximas que extrae de poemas, otorgándoles un valor general, por ejemplo: «Nosotros te afirmamos, Método» (Rimbaud), o: «Sobre las inconsistencias apoyarse» (Pessoa). Pero al mismo tiempo excluye que el poema sea autosuficiente en la orientación del pensamiento. Por tanto corresponde a la filosofía discernir las orientaciones que dicta el poema. Esto implica que la inscripción del nombre y el proferimiento de la máxima sean presentados como el efecto de la forma-poema. Por tanto la forma tiene que ser conducida a un dispositivo de nominaciones, y este dispositivo es el que se postula como el *pensamiento* que el poema sustrae. En buena lógica althusseriana la filosofía es convocada entonces para discernir las verdades que el poema deja en enigma, dispuesta a encontrar en él milagrosamente las suyas, de las que dice estar desprovista. De este modo, reconoce que el «deber» de la «familia de las irídeas» (*Prosa para Des Esseintes*)

---

1 «Sí, la danza, por supuesto, es cada vez un nuevo nombre que el cuerpo da a la tierra.» A. Badiou, *Petit Manuel d'inesthétique, op. cit.*, p. 111. Sería interesante confrontar esta *nominación* de la tierra con el pensamiento heideggeriano del poema.

no es otro que el «deber del pensamiento», que el deber del pensamiento es «decidir en el punto de lo indecidible», y que, precisamente es esa exigencia de decisión sobre lo indecidible lo que se juega en la cuestión de saber si una barcaza ha naufragado en las aguas, o si la espuma no indica sino la huida de una sirena que ha venido a reírse en nuestras narices (*À la nue accablante tu*)[1]. De golpe, el poema mallarmeano, que ya es una alegoría del poema, se transforma con Badiou en una alegoría del acontecimiento en general y de la valentía del pensamiento que soporta la prueba. Todos los poemas dicen entonces una sola y misma cosa. Cada poema es comparable a cualquier otro poema que se deje plegar a la misma demostración, asignar la misma tarea de hablar dos veces, de decir dos veces el mismo acontecimiento de la Idea, como máxima afirmativa y como enigma sustractivo.

El poema es entonces, propiamente, una *mimesis* de la Idea, que resuelve a la vez su vocación ética platónica de afirmación y su vocación estética hegeliana de disimulación del pensamiento. Este doble decir permite desviar, al mismo tiempo, al poema —por tanto, el pensamiento y su valentía— del encenagamiento romántico en el humus de los fósiles y de la evanescencia simbolista de los movimientos de abanico. Badiou pretende evitar al poema ser «poema del poema», y a la filosofía ser filosofía del poema. Pero no lo evita más que en apariencia. Pues el enigma, en su análisis, se asimila a la metáfora en la que la filosofía reconoce en imagen el «pensamiento del poema», el pensamiento del acontecimiento de verdad que ella encuentra dos veces pronunciado por el poema: en la afirmación de la máxima y en la transparencia de la metáfora, que un arroyo no demasiado profundo, franqueado sin cesar, separa entre sí. El anudamiento —la sutura, diría Badiou— de la filosofía al poema se opera entonces por su negación misma. El poema dice solamente lo que la filosofía necesita que diga, y que finge descubrir en la sorpresa del poema. Este anudamiento negado, este anudamiento por denegación no es una inadvertencia. Es la única manera en que Badiou puede asegurar la coincidencia necesaria e imposible

---

[1] *Cf.* A. Badiou, *Conditions*, Le Seuil, 1992, p. 108 *sq.* Tr, Cast.: *Condiciones*, S. XXI, 2003.

entre dos exigencias contradictorias: la exigencia platónica/anti-platónica de un poema educador en la valentía de la verdad, y la exigencia modernista de la autonomía del arte.

Podemos generalizar a todo su sistema lo que Badiou nos dice a propósito de la danza. Cuando extrae los principios subraya que no se trata de la danza «misma», de su técnica y su historia, sino de la danza «tal como la filosofía le da cobijo y la acoge»[1]. Para él no hay verdades de la danza más que en el cobijo filosófico, es decir, en el anudamiento de la danza y la filosofía. Se objetará que esta proposición es específica de la danza, y que precisamente la danza, para Badiou, no es verdaderamente un arte. También la filosofía puede y debe anudarse para extraer de sus *movimientos* los *signos* de una disposición nativa de los cuerpos a la verdad. Pero podemos tomar el problema a la inversa, interrogándonos sobre el lugar de este «arte que no es arte». Nos preguntaremos entonces si la clasificación de las artes propia a Badiou no está precisamente elaborada para asegurar lo «propio» inviolado del arte y la pureza de cada arte, enviando a residir en las fronteras el anudamiento del arte y de lo que no lo es —ya se trate de la filosofía o de la miseria del mundo. Nos preguntaremos, al mismo tiempo, si no es del lado de esas fronteras donde se despliegan las tensiones susceptibles de cuestionar el anudamiento del platonismo y el modernismo que resume el término «inestética». El sistema de las artes de Badiou aparece, en efecto, como una fortaleza bien protegida, protegida por aquéllos que coloca en la puerta —en *su* puerta—, aquéllos que cargan con toda la miseria del no-arte y los equívocos del anudamiento, y que preservan así el vacío del lugar central en el que se encuentra entronizada la pureza virginal del poema. Pero estas oscuras transacciones de fronteras dan quizá lugar a una confrontación nueva del pensamiento de Badiou con la vulgata modernista.

Esta tensión se hace sensible, lo hemos visto, en sus análisis sobre la danza. Por un lado, el «cobijo» filosófico que se le proporciona es una manera de transportar el hierro de la separación al seno mismo de

---

[1] A. Badiou, *Petit Manuel d'inesthétique*, *op. cit.*, p. 99.

la analogía mallarmeana de la danza y el poema. Pero al mismo tiempo, el anudamiento así *declarado* de los «movimientos» de un arte y de los «conceptos» de la filosofía cuestiona todo el edificio de la denegación. Supone un retorno al «centro» e impone tomar de nuevo en consideración el anudamiento *estético* de las producciones del arte y las formas del pensamiento del arte. Los conceptos que Badiou ha añadido recientemente a su sistema, ya se trate de la noción general de *configuración* para pensar el sujeto del arte, o de la noción específica de *impurificación* aplicada al cine, son otras tantas maneras de volver sobre las oposiciones propias del pensamiento modernista. La noción de configuración, introducida en principio a propósito del cine, impone así una redisposición de las relaciones entre el poema y su pensamiento, un cuestionamiento de la teoría «evenemencial» del poema. Significativamente, el primer ejemplo de configuración/tema que nos propone el *Pequeño Manual de inestética* es la «tragedia», que nos muestra como iniciada por el acontecimiento denominado Esquilo, y que encuentra su saturación en Eurípides. Esta configuración poética es, muy claramente, una configuración de anudamiento: es la «tragedia griega» tal como la filosofía, de Schelling a Nietzsche y Heidegger, le ha proporcionado el «cobijo» de sus conceptos, la tragedia griega como concepto de la filosofía —y también como materia prima del arte moderno denominado «puesta en escena».

Pero el ejemplo más claro de este difuminado de las oposiciones modernistas concierne al cine y su «impureza». Badiou asigna el cine a esa guardia de las fronteras del arte y el no-arte de la que hablaba. Juega el rol de una especie de portero/segurata/filtrador. Pero para él también es el testigo específico de una crisis —o, en sus términos, de una saturación— del paradigma modernista de la separación del arte y el no-arte. Ha habido, nos dice Badiou, dos grandes edades del cine, una edad representativa hollywoodiense y una edad moderna del cine anti-narrativo, anti-representativo, al que hoy sucede una tercera época en la que ningún paradigma discernible prescribe la artisticidad del cine. Podríamos discutir esta periodización, pues el corte simple de la *mimesis* y la *anti-mimesis* oculta el paradigma anti-representativo inicial con el que el cine se había declarado como arte, antes de su normalización hollywoodiense: la presencia directa de la Idea en el movimiento de los cuer-

pos y las imágenes, que sus teóricos habían tomado de Mallarmé y la danza. Podría objetarse también que los claros paradigmas, comos los «grandes relatos», son visiones retrospectivas, que disimulan los juegos de paradigmas opuestos que propiciaron el dinamismo efectivo del arte del siglo XX. Lo que Badiou nos describe es, simplemente, lo que otros llamarían una edad postmoderna del cine (y el «postmodernismo» no es otra cosa que la constatación desencantada de la inconsistencia del paradigma modernista respecto de la realidad de las mezclas estéticas). Pero lo interesante es el retorno tácito que este diagnóstico le obliga a operar sobre el reparto mismo de las edades representativa y anti-representativa, afirmando que al cine no le conciernen los repartos internos del arte, porque no es verdaderamente un arte, o es un arte extremadamente particular: un arte impuro, o un arte de la impureza, el arte de la mezcla en general, que está hecho de la mezcla de otras artes (novela, música, pintura, teatro). Por un lado, retoma así una tesis de André Bazin[1]; pero, por otro, la radicaliza. El cine, según él, no está solamente hecho de la mezcla de otras artes. Tiene por tarea propia *impurificarlas*.

La asignación de un «propio» impropio del cine es una forma bien específica de exclusión de lo impuro, es decir, de la estética como régimen del arte, régimen de la indistinción del arte y las artes. Badiou carga a un arte fronterizo con la contención de todas esas «impurificaciones», todos esos deslizamientos que —desde que Mallarmé y algunos otros establecieran el programa de pensamiento— han invadido el campo de las artes, difuminando las fronteras entre la exhibición de la palabra y la danza o el circo, entre la pintura y la escultura, la fotografía o el arte de las proyecciones luminosas. De hecho, está claro que la «impurificación» cinematográfica tiene no pocos predecesores. En primer lugar, lo fue esa ópera que había sido inventada como restauración de la tragedia griega antes de convertirse en obra de arte total, o de prestar su nombre a la *soap-opera*. A continuación, lo fueron todas esas «impurificaciones» del arte dramático —montajes de textos y montajes de practicables, rings de boxeo, pistas de

---

1 André Bazin, «Pour un cinéma impur. Défense de l'adaptation», en *Qu'est-ce que le cinéma?,* Le Cerf, 1997, p. 81-106. Tr. Cast.: *¿Qué es el cine?,* Rialp, 2004.

circo, coreografías simbolistas o biomecánicas— a través de las cuales el teatro —con este nombre o con el de puesta en escena— se declaró como arte autónomo. Esas «impurificaciones» han constituido por sí mismas el terreno en el que se han formado diversos esquemas del montaje, el juego y la visualidad cinematográficas. Badiou tiene que operar un corte en el seno de todos esos dispositivos mixtos para asignar a lo impuro un lugar fronterizo. Tiene que excluirlos del teatro para hacer del mismo el «lugar» puro para la «fórmula», y de la puesta en escena la efimerización azarosa por la que lo eterno de la Idea presente en el texto se hace convocatoria colectiva de valentías latentes. Debe concentrar la impureza en el ámbito del cine. Así, sólo reconoce la impureza —o la confusión— constitutiva de este régimen estético de las artes, por el que únicamente existe la singularidad del arte, para enviarla enseguida a los márgenes del arte.

La misma problemática está presente en la otra función que Badiou asigna al arte impuro del cine: depurar lo que pueda ser depurado del no-arte. La impurificación «formal» de las otras artes es, según él, el medio por el que el cine depura su propia impureza: así depura toda la imaginería, todos los estereotipos de la visualidad que constituyen su materia prima. El cine así concebido se divide en dos: es arte en tanto que depura los estereotipos visuales que lo constituyen como espectáculo, en el sentido de Guy Debord, como forma de comercio de las imágenes y de circulación de los estereotipos sociales de la visualidad, por ejemplo, actualmente, los estereotipos de la pornografía, de la velocidad, de la catástrofe o de lo virtual. Pero, de esta manera, opera en general la depuración del no-arte. Haciendo de frontera y pasaje, filtrando lo que, del no-arte, puede pasar al arte.

De nuevo, Badiou se encuentra con una ley general del régimen estético de las artes, pero no la reconoce más que bajo la especie cinematográfica y trata de reenviarla a las fronteras del arte. Lo que dice del cine se aplicaría también a la literatura — que Badiou, como *teórico*, no identifica sino con el nombre del poema. Pues ésta, entendida en su impropiedad constitutiva, ha dado lugar a un proceso ejemplar de negociación de la frontera indiscernible y siempre por retrazar entre el arte y el no-arte. Badiou mismo hace alusión, a propósito de la impureza cinematográfica, a esas «pinturas idiotas» en las que Rim-

baud buscaba el oro del poema nuevo. Pero también podemos pensar en Balzac y en la manera en que «impurifica» el buen discurrir de la prosa narrativa, importando una «impurificación» de la pintura, extrayendo un relato del retrato de género a la manera holandesa, de la que conocemos, por Hegel y algunos más, el rol central que jugó en el anudamiento estético del pensamiento y la imagen. También sabemos que esta impurificación de la prosa por la pintura y de la pintura por la prosa sirve, en Balzac, a un proceso de «purificación» siempre en los límites de lo indiscernible, que retrabaja y redispone los estereotipos de la novela-folletín, pero también los estereotipos del modo de visualidad imaginaria ilustrado por las *Fisiologías* de su tiempo, la presentación que la sociedad se da de sí misma y de la distribución de los tipos que la constituyen. La dualidad del cine como arte y no-arte, impurificador y depurador, se abre de hecho sobre la larga historia de intercambios entre arte y no-arte que define el régimen estético del arte. Buscando protegerse, quizá la *inestética* entable de este modo un nuevo diálogo con la estética. Pone de nuevo en juego, si no en cuestión, las operaciones con las que había querido rechazar la lógica del régimen estético de las artes.

La *inestética* nos aparece entonces como el nombre común, el nombre homónimo y equívoco de tres procesos a través de los cuales el platonismo moderno de Badiou se confronta con los equívocos de la homonimia del arte. *Inestética* nombra, en primer lugar, las operaciones de disimilación, las operaciones de disociación de la lógica del régimen estético de las artes, mediante las que el «platonismo de lo múltiple» se construye como pensamiento del arte. Nombra las operaciones por las que Badiou quiere arrancar las «verdades» del arte —es decir, del poema— a la indistinción del universo metamórfico en el que el régimen estético anuda las formas del arte, las formas de vida y las formas del pensamiento del arte. *Inestética* designa, en segundo lugar, la necesidad torcida según la cual esas líneas de reparto por las que el platonismo de las verdades se disimila del platonismo estético, vienen a coincidir con aquéllas por las que el *modernismo* quiere asegurar lo «propio del arte» en contra de su indistinción estética, la manera en que la heteronomía platónica del arte viene a ajustarse al dogma modernista de su autonomía. Pero *inestética* designa tal vez también un tercer proceso,

que culmina y pone en cuestión los dos primeros. Designa el movimiento por el que la asignación de los lugares del arte, del todavía-no-arte y del arte/no-arte pone en juego aquello mismo a lo que servía y libera lo que encerraba, anudando de nuevo el arte al no-arte y al discurso sobre el arte. *Inestética*, entonces, ya no sería simplemente la traducción en los términos de Badiou de la culminación anti-estética del modernismo. Podría ser el nombre de un ponerse en juego de lo «propio» del arte y de la homonimia del arte. Sería, contra el resentimiento anti-estético y la necedad postmoderna, el lugar y el tiempo de un cuestionamiento del anudamiento modernista del pensamiento del arte de Badiou, de una reconsideración de las falsas evidencias de la identificación del arte y su homonimia.

Sin embargo, no parece que la inestética, tal como la entiende Badiou, se dirija hacia esta vía. El «Manifiesto del afirmacionismo», que representa la síntesis actual de su visión del arte, lo muestra más preocupado por reafirmar un «propio del arte» sometido a la visión educadora que le confiere. Por esta vía, la inestética no puede sino reencontrar la antinomia dominante del modernismo. Esta antinomia es sencilla de formular: a medida que se acentúa lo propio del arte, nos vemos conducidos a asimilar este «propio» a la experiencia de una heterogeneidad radical, cuyo modelo último es el choque del encuentro con el Dios que provoca que Pablo caiga de la montura o que habla a Moisés desde la nube. «El arte que es y que viene debe estar tan sólidamente encadenado como una demostración, ser tan sorprendente como un ataque de noche y tan elevado como una estrella», afirma el *Manifiesto*[1]. Esta fórmula no tiene seguramente nada de aproximación retórica. Señala ejemplarmente el corazón de la problemática de Badiou: la doble transformación del corte revolucionario en encuentro lacaniano con el rostro de la Gorgona y del encuentro con la Gorgona en llamamiento

[1] A. Badiou, *Circonstances II*, Léo Schérer, coll. «Lignes», 2004, p. 103. (Una primera versión, de espíritu más polémico, fue publicada con el título «Esquisse pour un premier manifeste de l'affirmationnime», en Ciro Giordano Bruni (éd.), *Utopia 3. La Question de l'art au troisième millénaire*, GERMS, 2002.) La primera versión de este texto se encuentra traducida al castellano en A. Badiou, *Filosofia del presente*, Libros del Zorzal, 2006.

platónico de la Idea. Para formular la identidad entre el arte que es y el que debe ser, hay que hacer del arte la pura experiencia del imperativo dictado por el encuentro fulminante con el Otro. En este punto, el golpe platónico de la Idea afirmado por la inestética concuerda con el mandato del Otro reivindicado por la estética de lo sublime. Tanto una como otra no aíslan el arte de la estética sino para inclinarlo hacia la indistinción ética[1].

---

1 Una primera versión de este texto fue presentada en un congreso sobre el pensamiento de Alain Badiou organizado en Burdeos en octubre de 1999, y publicada en las actas del congreso, editadas por Charles Ramond con el título, *Alain Badiou. Penser le multiple*, L'Harmattan, 2002.

Lyotard y la estética de lo sublime: Una contra-lectura de Kant

«Desde hace un siglo, las artes ya no tienen lo bello como apuesta principal sino algo que pertenece a lo sublime.»[1] Esta corta frase podría resumir la tesis de numerosos textos que Jean-François Lyotard, en *Lo inhumano*, consagra al arte, a las vanguardias y a su devenir. Opera una discriminación radical en el seno de la *Crítica del juicio* kantiana. Por un lado, la estética de lo bello tendría lugar en el universo clásico del juicio de gusto y de lo Bello ideal. Pero la emergencia del nuevo público de las exposiciones y salones, ignorante de las reglas del arte y de los principios de gusto, arruinaría de hecho toda la legislación de este universo, obligando a la crítica kantiana a elaborar algunos monstruos conceptuales: universalidad sin concepto, finalidad sin fin o placer privado de interés. Por el otro, la estética de lo sublime daría cuenta de la ruptura entre la materialidad sensible del arte y la ley del concepto. Ella fijaría adecuadamente la tarea de las vanguardias pictórica y musical: dar testimonio de que existe lo impresentable. A esta tarea negativa del arte, Lyotard opone el nihilismo positivista de la estética, que goza, con

---

[1] Jean-François Lyotard, *L'Inhumain*, Galilée, 1988, p. 147. Tr. Cast.: *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo*, Ediciones Manantial, 1998.

el nombre de cultura, de los ideales arruinados de una civilización. El combate del nihilismo estético de lo bello contra el arte testigo de lo sublime se ilustra en formas de pintura como el trans-vanguardismo o el neo-expresionismo, que retornan a la figuración o mezclan motivos figurativos con motivos abstractos.

Esta referencia a lo sublime kantiano plantea de entrada un problema sencillo de enunciar. Desde el punto de vista de Kant, la idea misma de un arte de lo sublime parece contradictoria. Lo sublime no designa, para él, los productos de la práctica artística. Incluso cuando se experimenta frente a San Pedro de Roma o las Pirámides, el sentimiento de lo sublime no se dirige a la obra de Miguel Ángel o a la del arquitecto egipcio. Simplemente traduce la ineptitud de la imaginación para abrazar el monumento como totalidad. Esta incapacidad de la imaginación a la hora de presentar una totalidad a la razón, al igual que su sentimiento de impotencia frente a la naturaleza desencadenada, nos hace pasar del dominio de la estética al de la moral. Es un signo que recuerda a la razón su propia potencia superior a la naturaleza y su destino de legisladora en el orden suprasensible. Entonces, ¿cómo pensar un arte sublime? ¿Cómo definir como característico de un arte lo que marca, a la inversa, la superación del ámbito del arte, la entrada en el universo ético?

Lyotard, evidentemente, no ignora el problema. Pero no lo plantea sino para suprimirlo mejor. «Lo sublime, dice, no es otra cosa que el anuncio sacrificial de la ética en el campo de la estética.»[1] Y deduce de ahí la pregunta: «¿Qué es de un *arte*, pintura o música, de un arte y no de una práctica moral, en el marco de tal desastre?»[2] Será preciso volver sobre los términos de «sacrificio» y de «desastre». Pero, en primer lugar, hay que consignar el giro propio de la formulación del problema. La pregunta que cabría esperar es ésta: ¿*hay* un arte posible bajo la categoría de lo sublime? Lyotard la sustituye por otra: ¿*qué arte* es posible bajo esta categoría? ¿Cuáles son las propiedades del arte sublime como

---

1 J.-F. Lyotard, *L'Inhumain, op. cit.*, p. 149.

2 *Ibid.*, p. 150.

«arte del desastre»? La pregunta formulada es, por tanto, una respuesta anticipada. Y esta respuesta sustancializa por anticipado la idea del arte de lo sublime.

Sin duda, la transformación del sentimiento sublime en forma de arte no es en sí misma una novedad. Hegel ya había sustancializado lo sublime kantiano en propiedad del arte. No sólo definió un arte sublime. Hizo de la desproporción entre la facultad de presentación sensible y la idea el principio mismo de lo que denomina más generalmente el arte simbólico: el arte cuya idea no logra determinarse suficientemente para traducirse adecuadamente en una materialidad sensible. Pero el desacuerdo sublime permanece con Hegel cerca de su origen kantiano. Es un desacuerdo entre las «facultades», un desacuerdo en la idea que el artista trata de traducir en las palabras o la piedra. Es ahí donde lo sublime lyotardiano se separa de sus mayores. Su potencia quiere ser la de lo sensible mismo. Al arte de lo bello que imponía una forma a una materia, se opone un arte de lo sublime cuyo trabajo es aproximar la materia, «aproximar la presencia sin recurrir a los medios de la representación»[1]. Se trata, por tanto, de afrontar la alteridad misma de la materia sensible. Pero, ¿cómo pensar esta alteridad? Lyotard le confiere dos rasgos esenciales. En primer lugar, la materia es *pura diferencia.* Entendamos con ello una diferencia sin determinación conceptual, como el timbre o el matiz cuya singularidad se opone a los juegos de diferencias y determinaciones que gobiernan la composición musical o las armonías de los colores. Ahora bien, Lyotard da a esta diferencia material irreductible un nombre inesperado: la llama «inmaterialidad».

Esta «materia inmaterial» puede traernos recuerdos. Recuerda el gran tema que ha atravesado el pensamiento artístico entre la edad simbolista y la edad futurista: la materia convertida en pura energía, semejante a la potencia inmaterial del pensamiento; la luz de la Idea confundida con la luminosidad inmaterial de la electricidad. También evoca la insistencia de la fenomenología en el fulgor del *hay*, en el acontecimiento invisible de una venida a la presencia. Pero el análisis de Lyotard tiene

---

[1] *Ibid.,* p. 151.

un objetivo más específico. Trata de transferir al acontecimiento material las propiedades que Kant confería a la forma. Ahora bien, la forma, en la *Analítica de lo bello* kantiana, estaba caracterizada por su indisponibilidad. El juicio estético se refería a una forma que no era ya la forma conceptual que impone su unidad a lo diverso de la sensación. Lo bello era tal en cuanto no era ni un objeto de conocimiento, que somete la sensación a la ley del entendimiento, ni un objeto de deseo, que somete la razón a la anarquía de las sensaciones. Este *ni... ni*, esta indisponibilidad de la forma tanto para la facultad de conocer, como para la facultad de desear, permitía al sujeto experimentar, en el libre juego de las facultades, una forma nueva de autonomía.

Es el mismo estatuto que Lyotard reivindica para el timbre o el color. Sabemos que, precisamente, éstos planteaban un problema a Kant: ¿cómo determinar si el placer que procuran pertenece al puro agrado sensible producido por las vibraciones sobre nuestros sentidos o depende de la percepción formal de su regularidad? El análisis de Lyotard aparece como una respuesta radical a esta dificultad. Simplemente reivindica, para el timbre y el color, la indisponibilidad de la forma estética. La autonomía experimentada por el sujeto kantiano frente a la forma libre, Lyotard la sitúa en el acontecimiento mismo de la sensación. Este desplazamiento podría recordar, en primer lugar, esa insistencia en la presencia sensible singular que la vulgata modernista opone a la representación. La materia sería entonces la cualidad singular «del grano de una piel o de una madera, de la fragancia de un aroma, del sabor de una secreción o de una carne, tanto como de un timbre o un matiz». Sin embargo, rápidamente, se muestra que no es así. «Todos estos términos son intercambiables, nos dice Lyotard, todos designan el acontecimiento de una pasión, de un padecer para el que el espíritu no habrá sido preparado, que lo habrá desamparado y del que no conserva sino el sentimiento, angustia y júbilo, de una deuda oscura.»[1] Tal es el segundo carácter de la materia: en absoluto su singularidad sensible sino su poder de hacer padecer. Su «inmaterialidad» no reside en ninguna cua-

1 J.-F. Lyotard, *L'Inhumain, op. cit.*, p. 153.

lidad sensible particular. Solamente reside en lo que es común a todas: todas son «el acontecimiento de una pasión». La cualidad propia del timbre o del matiz, del grano de la piel o de la fragancia del aroma es indiferente. Sólo importa su poder común, el de «desamparar» al espíritu, endeudarlo.

Si el primer carácter de la materia, su inmaterialidad, lo tomaba prestado Lyotard de la analítica kantiana de lo bello, el segundo viene claramente de la analítica de lo sublime. Tras haber conferido al timbre o al matiz la autonomía de la forma, Lyotard les confiere la potencia disruptiva de lo informe, la discordancia específica de la experiencia de lo sublime. El *aistheton* es entonces dos cosas en una. Es pura materialidad y signo. La pura pasión del acontecimiento sensible es, al mismo tiempo, el signo de una realidad que se da a conocer a través de él. El timbre musical o el matiz del color juegan un rol que Kant reservaba a la Pirámide o al océano desenfrenado. Señalan la incapacidad del espíritu de apropiarse de un objeto. Pero la lógica de esta imposibilidad es diametralmente opuesta a lo que era en Kant. Para este último, era la imaginación la que se mostraba impotente para dominar la forma o la potencia sensible de excepción a la que se confrontaba. No podía ofrecer a la razón la representación del todo que le reclamaba. La «facultad sensible mayor» traicionaba así su impotencia para dar una forma sensible a las Ideas de la razón. Pero así, probaba doblemente el poder de la razón: ésta podía franquear los límites de la experiencia sensible y exigir a la imaginación lo que no podía hacer. La incapacidad experimentada por la facultad sensible del sujeto daba cuenta de la presencia en él de una «facultad sin límites»[1]. El desarraigo de la imaginación revelaba al espíritu su vocación suprasensible. Y esta revelación conducía de la autonomía del libre juego estético de las facultades a una autonomía superior: la autonomía de la razón legisladora en el orden suprasensible de la moral.

Lyotard invierte estrictamente esta lógica. La impotencia experimentada en la experiencia de lo sublime es la impotencia de la razón. En ella

---

[1] Immanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, tr. fr. A. Philonenko, Vrin, 1979, p. 97-98. Tr. Cast.: *Crítica del juicio*, Espasa Calpe, 2007.

experimenta su incapacidad de «alcanzar la materia», es decir, de dominar el «acontecimiento» sensible de una dependencia. Lo que la experiencia sublime enseña es esto: «El alma viene a la existencia bajo la dependencia de lo sensible, violentada, humillada. La condición estética es la servidumbre al *aistheton*, o esto o la anestesia. O despierta por el asombro del otro, o es aniquilada […] queda atrapada entre el terror de su muerte amenazante y el horror de su existencia esclava.»[1] Pero hay que entender que éste no es el único condicionamiento sensible que se impone. Como en Kant, la experiencia sensible de lo sublime es signo de otra cosa. Introduce la relación del sujeto con la ley. En Kant, el desfallecimiento de la imaginación introduce la ley de autonomía del espíritu legislador. En Lyotard, la lógica se invierte estrictamente: la servidumbre al *aistheton* significa la servidumbre a la ley de la alteridad. La pasión sensible es la experiencia de una «deuda». La experiencia ética es la de una servidumbre sin remedio a la ley de Otro. Manifiesta la servidumbre del pensamiento frente a una potencia interior al espíritu, y anterior a él, que en vano se esfuerza en dominar.

Sería fútil concluir que Lyotard ha leído o comprendido mal a Kant. Sin duda, es más juicioso preguntarse por qué lo lee así. Pero la primera pregunta que hay que formularse es sencillamente ésta: ¿por qué necesita a Kant? ¿Por qué buscar en los textos kantianos lo que es tan poco probable encontrar en ellos: una teoría de la vanguardia artística, el cometido atribuible a esta vanguardia de probar la miseria del sujeto, una idea de la ley moral como ley de heteronomía? Tal es, en efecto, la paradoja presentada por la teoría lyotardiana de lo sublime. Ésta se inscribe en la prolongación de la tradición modernista que encargaba a la vanguardia la preservación de la novedad artística de cualquier regresión a fórmulas superadas, de cualquier compromiso con las formas de estetización mercantil. En los años 80, el cometido de las vanguardias consiste, para Lyotard, en rechazar el eclecticismo de las nuevas tendencias pictóricas que mezclan en sus lienzos motivos abstractos y motivos figurativos. Pero lo que funda este cometido constante de las

---

1 J.-F. Lyotard, *Moralités postmodernes*, Galilée, 1993, p. 205-206. Tr. Cast.: *Moralidades posmodernas*, Tecnos, 1996.

vanguardias es una idea del arte que le hace dar testimonio de la dependencia inmemorial del espíritu frente a esa potencia indómita que Lyotard, después de Lacan, denomina «la Cosa».

¿Cómo pensar esta conjunción paradójica entre la marcha hacia delante de una revolución artística que excluye todo retorno a formas antiguas y el deber confiado al arte de dar testimonio de una servidumbre inmemorial e insuperable? Para comprender esta lógica, hay que entrar en detalle en la argumentación de Lyotard contra una de esas formas pictóricas que mezclan sin vergüenza los motivos figurativos y abstractos, el trans-vanguardismo: «Mezclar en una misma superficie los motivos neo- o hiper-realistas, líricos o conceptuales, es significar que todo vale porque todo es bueno para consumir. Es intentar establecer y ratificar un nuevo «gusto». Este gusto no es un gusto. Lo que solicita el eclecticismo, son los hábitos del lector de magazines, las necesidades del consumidor de imágenes industriales *standard*, es el espíritu del cliente de supermercados. Ese postmodernismo, en la medida en que ejerce, mediante los críticos, los conservadores, los directores de galerías y los coleccionistas, una fuerte presión sobre los artistas, consiste en alinear la investigación pictórica sobre el estado de hecho de la «cultura» y en desresponsabilizar a los artistas en relación a la cuestión de lo impresentable. Ahora bien, ésta es en mi opinión la única digna de apuestas de vida y pensamiento en el siglo que viene.»[1]

¿Qué permite determinar que un gusto *no es* un gusto? La respuesta dada por Lyotard es la siguiente: si es un gusto, el deber histórico del arte y nuestras propias tareas de pensamiento del siglo por venir están perdidos. En resumen, no es un gusto porque no *debe* serlo. La forma del argumento es fácilmente reconocible. Viene en línea recta de Adorno. La polémica de Lyotard contra el eclecticismo pictórico retoma estrictamente la de Adorno contra el eclecticismo musical, y sus frases hacen eco a aquéllas que la *Filosofía de la nueva música* consagra a esos acordes de séptima disminuida que los oídos formados en la músi-

---

[1] J.-F. Lyotard, *L'Inhumain, op. cit.*, p. 139.

ca ya no pueden soportar, «a menos que todo sea un engaño». Declarando imposible mezclar lo abstracto y lo figurativo sobre un lienzo, Lyotard continúa la tradición de ese marxismo que, en Adorno o Clement Greenberg sobre todo, ha vinculado la radical autonomía del arte a la promesa de una emancipación política y social. Hemos visto cómo esta tradición ha defendido constantemente, contra las oposiciones convenidas entre el arte por el arte y el arte comprometido, otra idea de la politicidad del arte: el arte es político en tanto que sea solamente arte. Y solamente es arte en tanto que produzca objetos que difieran radicalmente, por su textura sensible y su modo de aprehensión, del estatuto de los objetos de consumo.

Para pensar esa diferencia de estatuto sensible se impone el recurso a Kant. Lo bello, afirmaba éste, debe estar igualmente separado del bien, que pertenece al concepto, y de lo agradable, que pertenece a la sensación. Las obras del arte, afirman a su vez Adorno o Lyotard, no deben ser agradables. Tienen que estar indisponibles para el deseo que se dirige a los objetos de consumo. Y en razón de esta misma indisponibilidad producen un bien específico. El arte es una práctica del disenso. Por este disenso, y no por el servicio a una causa, las obras de arte reciben su cualidad propia y se vinculan a un bien exterior: emancipación por venir (Adorno), o respuesta a una urgencia del siglo (Lyotard).

Pero, entre Adorno y Lyotard, se produce una inversión. Para el primero, el disenso se llama «contradicción». La contradicción interna es lo que opone las producciones del arte al eclecticismo que gobierna la estética mercantil. Ésta dota a la obra de una propiedad doble: un poder y una ausencia de poder — un poder de autosuficiencia, que se opone a la heteronomía mercantil, y una ausencia de poder, una insuficiencia que le prohíbe complacerse en esta autosuficiencia y le hace dar testimonio de la alienación constitutiva que separa el trabajo del goce. Para Lyotard, el arte siempre es el encargado de construir un mundo sensible específico, separado del que gobierna la ley del mercado. Pero este disenso ya no se llama contradicción. Ahora se llama «desastre». Y el desastre es original. Da testimonio de una alienación que ya no tiene nada que ver con la separación capitalista del placer y el goce, sino que es el simple destino de dependencia propia del ani-

mal humano. La vanguardia tiene por único cometido portar indefinidamente su memoria.

Por tanto, percibimos la lógica de esta contra-lectura, que hace de lo sublime kantiano el principio compartido de la vanguardia artística y de la ley ética de heteronomía. Pero para comprender plenamente el sentido, hay que reconstituir la cadena de interpretaciones de la que es el último eslabón. Por nuestra parte, tenemos que leerla como una suerte de palimpsesto que regresa para suprimirla de una primera lectura de Kant, y de la «política» que incluía. El análisis del cometido del arte como inscripción del choque del *aistheton,* y de ese choque mismo como testimonio imborrable de una «condición esclava» aparece entonces como el regreso exacto de la promesa de libertad nueva que Schiller había visto en la suspensión del «estado estético».

Las *Cartas sobre la educación estética del hombre*, en efecto, situaban en el corazón de su análisis la doble negación que caracteriza al juicio estético kantiano. Éste no está sometido *ni* a la ley del entendimiento que impone sus determinaciones conceptuales a la experiencia sensible, *ni* a la ley de la sensación que impone un objeto de deseo. La experiencia estética suspende al mismo tiempo estas dos leyes. Por tanto, suspende las relaciones de poder que estructuran normalmente la experiencia del sujeto cognoscente, actuante o deseante. Esto quiere decir que, para Schiller, el «acuerdo» de las facultades en la experiencia estética no es la antigua armonía de la forma y la materia que ve Lyotard. Al contrario, supone la ruptura con ese antiguo acuerdo en forma de dominación. El «libre acuerdo» del entendimiento y la imaginación es ya, en sí misma, un desacuerdo o un disenso. No es necesario ir a buscar en la experiencia sublime de la grandeza, de la potencia o el miedo, el desacuerdo del pensamiento y lo sensible, o el juego de atracción y repulsión que funda la radicalidad moderna del arte. La experiencia de la belleza, del *ni... ni* en cuyo seno la aprehende el juicio estético kantiano, está ya caracterizada por el *double bind* de la atracción y la repulsión. Es la tensión de los términos opuestos del encanto que atrae, y del respeto que repele. La libre apariencia de la estatua, dice Schiller, nos seduce por su encanto y nos repele al mismo tiempo con toda la majestad de su autosuficiencia. Y este movimiento de fuerzas contrarias, nos coloca en un estado de supremo reposo y, al mismo tiempo, de suprema

agitación[1]. No hay entonces ninguna ruptura entre una estética de lo bello y una estética de lo sublime. El disenso, la ruptura de una cierta concordancia entre el pensamiento y lo sensible, está ya en el corazón del acuerdo y el reposo estéticos.

Esta identidad de acuerdo y desacuerdo autoriza a Schiller a conferir al «estado estético» una significación política que supere la simple promesa de mediación social incluida en el *sentido común* kantiano, que debía unir el refinamiento de la élite con la simplicidad natural de las gentes del pueblo[2]. El sentido común estético es, para él, un sentido común disensual. No se contenta con aproximar las clases distantes. Pone de nuevo en cuestión el reparto de lo sensible que funda su distancia. ¿Por qué la estatua de la diosa nos atrae y nos repele al mismo tiempo? Porque manifiesta ese carácter de la divinidad que es también, dice Schiller, el de la humanidad plena: no trabaja, juega. No cede ni resiste. Está libre de vínculos tanto de mandato como de obediencia. Ahora bien, este estado de armonía se opone claramente al que gobierna las sociedades humanas y que coloca a cada uno en su lugar, separando a los que mandan de los que obedecen, a los hombres que tienen tiempo libre y a los que trabajan, a los hombres de la cultura refinada y a los de la simple naturaleza. El sentido común disensual de la experiencia estética se opone entonces tanto al consenso del orden tradicional como al que la Revolución francesa trató de imponer. La Revolución quiso invertir el antiguo orden de la dominación. Pero reprodujo la antigua lógica de la inteligencia activa que se impone a la materialidad pasiva. La suspensión de poder, el *ni... ni* propio del estado estético anuncia a la inversa una revolución completamente nueva: una revolución de las formas de la existencia sensible, en lugar de una simple agitación de las formas del Estado; una revolución que no será ya un desplazamiento del poder sino una neutralización de las formas mismas en las que los poderes se ejercen, invierten otros y se invierten ellos mismos. El libre juego —o la neutralización— estético define un modo de experiencia

---

1 F. Von Schiller, *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme, op. cit.*, p. 209.

2 E. Kant, *Critique de la faculté de juger*, *op. cit.*, p. 177.

inédito, portador de una nueva forma de universalidad e igualdad sensibles.

La tensión que anima la estética de Adorno y la antiestética lyotardiana de lo sublime no es plenamente inteligible si no es trasladada a esa escena primitiva en la que la autonomía del arte y la promesa de una humanidad emancipada se fundan ambas en la experiencia de un *sensorium* de excepción en el que se anulan las oposiciones de la actividad y la pasividad o de la forma y la materia, que gobiernan las otras formas de la experiencia sensible. Ésta se comprende en la continuidad de ese *double bind* que Schiller introdujo en el corazón mismo de la armonía kantiana de las facultades. En efecto, es este *double bind* lo que ha permitido transformar la mediación kantiana del sentido común en principio positivo de una nueva forma de existencia. Por él, el «libre juego» estético deja de ser un intermediario entre alta cultura y simple naturaleza o una etapa en el descubrimiento del sujeto moral por sí mismo. Se transforma en el principio de una libertad nueva, susceptible de superar las antinomias de la libertad política. En resumen, pasa a ser el principio de una política o, más exactamente, de una metapolítica que opone una revolución de las formas del mundo sensible vivido a las agitaciones de las formas estatales.

Hay que comprender la contradicción en el corazón de la estética adorniana y el «desastre» reivindicado por la estética lyotardiana como avatares de esta metapolítica estética. Son las formas últimas que ha tomado la tensión original inherente a la idea misma de la «educación estética del hombre»: tensión entre la suspensión de actividad propia del estado estético y la actividad de la auto-educación que tiene que cumplir la promesa; entre la *alteridad* de esa experiencia y el *sí mismo* o la *ipseidad* de esa educación; entre la *autosuficiencia* de la libre apariencia y el movimiento de autoemancipación de una humanidad nueva que quiere arrebatar la apariencia a esta autosuficiencia para convertirla en realidad. La escena primitiva schilleriana ya contenía la contradicción. La alteridad del bloque de piedra autosuficiente de la estatua promete lo contrario de lo que es. Promete a una humanidad fragmentada por la división del trabajo, de las ocupaciones y los órdenes, una comunidad por venir que ya no conocerá la alteridad de la experiencia estética, sino en la que las formas del arte serán de nuevo lo que fueron —lo que

habrían sido— antaño: las formas de una vida colectiva inseparada. El otro, reencontrado por la experiencia estética, ya no es sino un sí mismo separado de él mismo. La alteridad o la heterogeneidad que sustentaba la autonomía de esta experiencia es entonces suprimida en favor de una nueva alternativa. El *ni... ni* del sentido común disensual se transforma en un *o bien... o bien*: o bien la perennidad de la separación en dos del sujeto humano, o bien la restauración de su integridad; o bien la pasividad del espectador contemplando la representación de esa integridad perdida en el mármol sin vida, o bien la actividad dirigida a su reapropiación en la vida concreta, la construcción de un nuevo mundo vivido, en el que, según las palabras de Malevitch, los proyectos colectivos de vida ocuparán el lugar de las «viejas señoras griegas». O bien el disenso reducido al conflicto de la apariencia y la realidad, o bien la construcción de un consenso nuevo, la transformación de las apariencias del arte en realidades de la vida común, es decir, también la transformación del mundo en producto y espejo de la actividad humana.

Restaurar el *double bind* estético será entonces el proyecto matricial de este contra-marxismo, de esa forma alternativa de la metapolítica estética que regula la estética de Adorno, y que Lyotard conduce a su punto de inversión. El principio de este contra-movimiento puede resumirse en dos puntos fundamentales. En primer lugar, se trata de restaurar la *separación* o la extrañeza estética que encierra únicamente la promesa de un nuevo mundo sensible. Si los campeones más resueltos de la autonomía del arte han sido a menudo marxistas, no es ni por un espíritu de conciliación, ni por un desgarro íntimo entre el amor al arte y las exigencias de la emancipación social. No se trata de un marxismo abierto opuesto a un marxismo dogmático. Es una forma de la metapolítica estética opuesta a otra. La promesa de emancipación aparece aquí vinculada a la heterogeneidad sensible de la forma estética. Esta heterogeneidad significa, en efecto, la revocación del poder de la forma intelectual activa sobre la materia pasiva que vinculaba las producciones e ideales de las artes representativas al orden de la dominación. Esto es lo que incluye el *ni... ni* estético: no la pureza del arte, sino la pureza de la desviación que la experiencia estética opera en relación a los juegos de los poderes y las formas de la dominación. No se trata de oponer la autonomía artística a la heteronomía política. Una forma de autonomía es

siempre al mismo tiempo una forma de heteronomía. Las artes de la *mimesis* eran autónomas en el seno del orden que hacía sus fronteras y jerarquías solidarias con el orden de la dominación. El arte de la edad estética, a la inversa, se afirma heterogéneo a las formas de experiencia de la dominación. Pero lo hace anulando las fronteras que distinguen los objetos del arte del resto de objetos del mundo. Lo que se opone entonces son dos formas del enlace entre autonomía y heteronomía. La autonomía estética es la de un arte en el que ninguna frontera separa el gesto del pintor entregado al gran arte de las actuaciones del saltimbanqui entregado al divertimento del pueblo, ni el músico creador de un lenguaje puramente musical del ingeniero entregado a la racionalización fordista de la cadena. Si la metapolítica del arte-vida se pierde en la simple fórmula estatal de «la electricidad y los soviets», la metapolítica alternativa de la alteridad mantenida podría, a su vez, resumirse en la fórmula «el dodecafonismo y el bastón de Charlot»: la pureza del lenguaje musical sin referencias a nada más que sus propias leyes, y la promoción del saltimbanqui en el gran arte; la disciplina del material musical más rigurosa que la cadena fordista, y el alarde del payaso vagabundo, cuyos gestos automatizados sirven de expresión al rechazo sentimental y «pasadista» de la vida mecanizada.

Schönberg y Charlot: el bastón de zancadillas del saltimbanqui enredando en la escala regulada de doce sonidos. La fórmula que podría resumir los largos y complejos análisis de la *Teoría estética* resume también el segundo gran rasgo propio de esta contra-estética. El *double bind* de la experiencia estética se transforma en contradicción interna de la obra. El doble movimiento schilleriano de atracción y repulsión —de la «gracia» y la «dignidad»— se convierte en la ley de gravitación de la obra misma. La razón es simple. Adorno comparte la preocupación central de Schiller: la revocación de la división del trabajo que significa la separación del trabajo y el goce, de los hombres de la necesidad y los hombres de la cultura. La obra, para él, continúa prometiendo lo que prometía el supremo estado de agitación y reposo procurado por la libre apariencia de la estatua griega: un mundo que habría abolido esa separación del trabajo y el goce que simboliza la escena primitiva de la razón occidental: los marinos a sus remos, los oídos protegidos del canto de la sirenas, Ulises atado al mástil y gozando solo de ese canto

sin poder pedir a sus subordinados que lo desaten para ir a reunirse con las encantadoras. Pero si la obra promete esta reconciliación es al precio de diferirla indefinidamente rechazando todas las conciliaciones que ocultarían el mantenimiento de la alienación. Si la obra es promesa no es porque su autosuficiencia contendría el secreto de una forma de vida una. Al contrario, es por encontrarse ella misma dividida, porque su autosuficiencia está destinada a repetir indefinidamente la escena primitiva de la separación entre el amo calculador atado a su mástil y las sirenas privadas de audiencia. La vía hacia la emancipación es la que exaspera la separación, que no ofrece la bella apariencia más que al precio de la disonancia, y reafirma indefinidamente el bien del disenso rechazando toda forma de reconciliación entre lo bello y el agrado. La escena estética aparece entonces propiamente como la escena de lo inconciliable.

Este inconciliable es el que la lectura lyotardiana lleva al punto en el que su afirmación se transforma a la vez en realización última e inversión total de la metapolítica estética. Esta inversión no puede ser pensada en absoluto con la categoría del «postmodernismo». Lo postmoderno, para Lyotard, no ha sido nunca una bandera artística y teórica, como mucho una categoría descriptiva y un diagnóstico. Y este diagnóstico tuvo una función esencial: separar el modernismo artístico de la emancipación política, separarlo con el fin de conectarlo a otro relato histórico. Pues la famosa repudiación del «gran relato» y de la «víctima absoluta» no abre en absoluto al universo múltiple de los pequeños relatos tan queridos por las tiernas almas multiculturales. Es pura y simplemente un cambio de «gran relato» y un cambio de «víctima absoluta», asimilando la historia moderna de Occidente ya no a la emancipación de los proletarios, sino al exterminio programado de los judíos.

La vanguardia es convocada todavía y se le ruega que retrace la línea que separe las producciones del arte de los objetos, imágenes y divertimentos del comercio. Pero la «autonomía» del arte ya no es la escena de una contradicción que da testimonio de una alienación por suprimir. Lo que el artista produce ya no es el juego de una contradicción. Es la inscripción de un choque. Lo que el choque presenta, continúa siendo una alienación, pero una alienación insuperable. El *double bind* ya no

pertenece a la obra. Es la marca de una condición, la condición del ser sometido a la condición sensible: o bien la sumisión al *aistheton* que nos violenta, o bien la ausencia de *aistheton*, es decir, la muerte. Si el arte tiene que separarse del comercio es simplemente para oponer esa «miseria» primera del espíritu sometido a la ley del Otro a las ofertas y promesas del consumo mercantil. Es para dar testimonio de una alienación que no se deja reducir, una alienación en relación a la cual toda voluntad de emancipación pasa a ser señuelo de la voluntad de dominación, que no nos arranca del letargo de la vida consumidora sino para proyectarnos en las utopías fatales del totalitarismo.

La contra-lectura de Kant operada por Lyotard es, por tanto, el retorno sobre una primera lectura política de la experiencia estética. Lo que quiere anular es el vínculo original de la suspensión estética a una promesa de emancipación. Se trata de reconvertir, de una vez por todas, el *ni... ni* en un *o bien... o bien*. Donde Schiller marcaba la excepción de una forma de experiencia sensible, hay que leer, de manera inversa, el simple testimonio de la condición común. En lugar del suspenso de las formas de dominación, hay que leer la servidumbre a un amo imperioso. Schiller había opuesto las promesas de emancipación contenidas en el *double bind* estético a la cuchilla de la fórmula revolucionaria: «La libertad o la muerte.» Lyotard retransforma el *double bind* en cuchilla en una forma invertida: «La servidumbre o la muerte.» Schiller había elaborado, a partir de Kant, una tercera vía entre la eternidad de la dominación y la salvajada de la rebelión. Había retomado de Kant la idea de que la experiencia estética hacía signo hacia otra cosa: legislación racional o nueva forma de comunidad sensible. Lyotard retiene la función del signo, pero para invertirla. La experiencia estética es la de un espíritu sometido, sometido a lo sensible, pero también y, sobre todo, sometido, mediante su dependencia sensible, a la ley del Otro. El choque de lo sensible de excepción que hacía signo de libertad en Kant y promesa de emancipación en Schiller viene a significar en Lyotard exactamente lo inverso. Es signo de dependencia. Marca que no hay nada más que hacer que obedecer a la ley inmemorial de la alienación. Si la vanguardia tiene que retrazar indefinidamente la línea de separación es para denunciar el sueño maléfico de la emancipación. El sentido del disenso estético se reformula entonces así: o un desastre u otro. O bien el

«desastre» de lo sublime que es el anuncio «sacrificial» de la dependencia ética frente a la ley inmemorial del Otro; o bien el desastre que nace del olvido de ese desastre, el desastre de la promesa de emancipación que no se realiza sino en la barbarie abierta de los campos de concentración soviéticos o nazis, o en el totalitarismo suave del mundo de la cultura mercantil y la comunicación.

El arte, de este modo, siempre está atrapado en la escena metapolítica. Pero el sentido de esa escena se ha invertido por completo. El arte ya no entraña una promesa. Se llama todavía resistencia, en recuerdo de Adorno. Pero la «resistencia» ha tomado también un significado completamente nuevo. Es nada menos que la anamnesis de «la Cosa», la reinscripción indefinida, en los rasgos de la escritura, las pinceladas de la pintura o los timbres musicales, de la sumisión a la ley del Otro. O bien la obediencia a la ley del Otro que nos hace violencia, o bien la complacencia hacia la ley del *sí mismo* que nos conduce a la servidumbre de la cultura mercantil. O bien la ley de Moisés o bien la de McDonald's, tal es la última palabra que la estética de lo sublime aporta a la metapolítica estética. No es seguro que esta nueva ley de Moisés se oponga verdaderamente a la de McDonald's. Sin embargo es seguro que realiza la supresión conjunta de la estética y la política en beneficio de esa ley única que hoy toma el nombre de ética[1].

---

[1] Una primera versión de este capítulo, en lengua inglesa, fue presentada en el congreso *Kant's Critique of Judgment and Political Thinking*, que tuvo lugar en marzo de 2002 en el marco de la Northwestern University en Evanston.

El giro ético de la estética y de la política

Para comprender lo que implica el giro ético que afecta hoy a la estética y la política hay que precisar el sentido de la palabra. La ética es, en efecto, una palabra de moda. Pero se toma a menudo por una simple traducción más eufónica de la vieja moral. Se quiere ver la ética como una instancia general de normatividad que permite juzgar la validez de las prácticas y discursos a la obra en las esferas particulares de juicio y acción. Entendido de este modo, el giro ético significaría que la política o el arte están cada vez más sometidos al juicio moral que decide sobre la validez de sus principios y las consecuencias de sus prácticas. Algunos se regocijan ruidosamente de este retorno a los valores éticos.

Yo no creo que haya lugar para tanto regocijo. Pues no creo que sea esto lo que pasa actualmente. El reino de la ética no es el del juicio moral formulado sobre las operaciones del arte o las acciones de la política. A la inversa, significa la constitución de una esfera indistinta en la que se disuelven la especificidad de las prácticas políticas o artísticas, pero también de lo que constituía el corazón mismo de la vieja moral: la distinción entre el hecho y el derecho, el ser y el deber-ser. La ética es la disolución de la norma en el hecho, la identificación de todas las formas de discurso y de práctica bajo el mismo punto de vista indistin-

to. Antes de significar norma o moralidad, la palabra *ethos* significa, en efecto, dos cosas: el *ethos* es la morada y es la manera de ser, el modo de vida que corresponde a esa morada. La ética es entonces el pensamiento que establece la identidad entre un entorno, una manera de ser y un principio de acción. Y el giro ético contemporáneo es la conjunción singular de dos fenómenos. Por un lado, la instancia de juicio que aprecia y elige se encuentra rebajada ante la potencia de la ley que se impone. Por el otro, la radicalidad de esta ley que no permite elección se reduce a la simple fuerza de un estado de cosas. La indistinción creciente del hecho y la ley da entonces lugar a una dramaturgia inédita del mal, de la justicia y la reparación infinitas.

Dos películas recientes, consagradas a los avatares de la justicia en una comunidad local, pueden ayudarnos a comprender esta paradoja: la primera es *Dogville* de Lars von Trier (2002). La película nos cuenta la historia de Grace, la extranjera que para hacerse aceptar por los habitantes de la pequeña ciudad se pone a su servicio a costa de ser primero explotada y después perseguida cuando trata de escaparse. Esta historia transpone la fábula brechtiana de santa Juana de los Mataderos, que quería hacer reinar la moral cristiana en la jungla capitalista. Pero la transposición ilustra bien la distancia entre dos edades. La fábula brechtiana se situaba en efecto en un universo en el que todas las nociones se dividían en dos. La moral cristiana se revelaba ineficaz para luchar contra la violencia del orden económico. Debía transformarse en una moral militante que tomaba como criterio las necesidades de la lucha contra la opresión. El derecho de los oprimidos se oponía así al derecho cómplice de la opresión que defendían los policías revienta-huelgas. La oposición de dos violencias era también, por tanto, la de dos morales y dos derechos.

Esta división de la violencia, de la moral y el derecho tiene un nombre. Se llama política. La política no es, como se dice a menudo, lo opuesto a la moral. Es su división. *Santa Juana de los Mataderos* era una fábula de la política que mostraba la imposibilidad de mediación entre esos dos derechos y esas dos violencias. Sin embargo, el mal que encuentra Grace en *Dogville* no remite a ninguna otra causa más que a sí mismo. Grace ya no es el alma bella mistificada por la ignorancia de las causas del mal. Es simplemente la extranjera, la excluida que quie-

re hacerse admitir en la comunidad y que ésta esclaviza antes de expulsar. Su desilusión y su pasión ya no manifiestan ningún sistema de dominación por comprender y por destruir. Dependen de un mal que es causa y efecto de su propia reproducción. Por ello, la única reparación que conviene es la limpieza radical ejercida en la comunidad por un Señor y Padre que no es otro que el rey de los Truhanes. «Sólo la violencia ayuda allí donde la violencia reina»: tal era la lección brechtiana. Sólo el mal repara el mal, tal es la fórmula transformada, propia de los tiempos consensuales y humanitarios. Traduzcamos esto en el léxico de George W. Bush: sólo la justicia infinita es apropiada en la lucha contra el eje del mal.

El término de justicia infinita hizo rechinar algunos dientes, y se juzgó preferible retirarlo rápidamente de la circulación. Se dijo que estaba mal elegido. Pero quizá lo estaba demasiado bien. Sin duda, por la misma razón que la moral de *Dogville* supuso un escándalo. El jurado del festival de Cannes reprochó a la película su falta de humanismo. Esta falta de humanismo reside, sin duda, en la idea de una justicia hecha a la injusticia. Una ficción humanista, en este sentido, debe ser una ficción que suprima esa justicia suprimiendo la oposición misma de lo justo y lo injusto. Es precisamente lo que propone otra película, *Mystic River*, de Clint Eastwood (2002). En esta película, el crimen de Jimmy, que ejecuta sumariamente a su antiguo compañero Dave, a quien cree culpable del asesinato de su hija, queda impune. Queda el secreto guardado en común por el culpable y su compadre, el policía Sean. La culpabilidad conjunta de Jimmy y Sean excede lo que un tribunal puede juzgar. Fueron ellos quienes, siendo niños, arrastraron al pequeño Dave a sus arriesgados juegos en la calle. Por ellos, Dave fue abordado por falsos policías que lo secuestraron y violaron. En razón de este trauma, Dave se ha convertido en un adulto con problemas, cuyos comportamientos aberrantes lo designaron como culpable ideal del asesinato de la joven.

Dogville transponía una fábula teatral y política. *Mystic River* transforma una fábula cinematográfica y moral: el guión del falso culpable ilustrado notablemente por Hitchcock o Lang. En este guión, la verdad se enfrentaba a la justicia falible de los tribunales y la opinión pública, y terminaba siempre por prevalecer, a costa de enfrentarse a veces con

otra forma de la fatalidad[1]. Pero actualmente, el mal, con sus inocentes y sus culpables, ha pasado a ser el trauma que no conoce ni inocentes ni culpables. Es un estado de indistinción entre la culpabilidad y la inocencia, entre la enfermedad del espíritu y el problema social. En el seno de esta violencia traumática, Jimmy mata a Dave, víctima él mismo de un trauma consecutivo a esa violación cuyos autores eran sin duda víctimas ellos mismos de otro trauma. Pero no es sólo un argumento de enfermedad lo que ha remplazado al argumento de justicia. La enfermedad misma ha cambiado de sentido. La ficción psicoanalítica nueva se opone estrictamente a las que Lang o Hitchcock firmaban hace cincuenta años, en las que el violento o el enfermo eran salvados por la reactivación del secreto enterrado de la infancia[2]. El traumatismo de infancia ha pasado a ser el traumatismo del nacimiento, la simple desgracia propia a todo ser humano de ser un animal nacido demasiado pronto. Esa desgracia de la que nadie escapa revoca la idea de una justicia hecha a la injusticia. No suprime el castigo. Pero suprime su justicia. La reduce a los imperativos de la protección del cuerpo social, que comporta siempre, como sabemos, algunos patinazos. La justicia infinita toma entonces la figura «humanista» de la violencia necesaria para mantener el orden de la comunidad exorcizando el trauma.

Se denuncia complacientemente el simplismo de las intrigas psicoanalíticas fabricadas en Hollywood. Sin embargo, su estructura y tonalidad concuerda bastante fielmente con las lecciones del psicoanálisis científico. De las curas con éxito de Lang o de Hitchcock al secreto enterrado y al trauma irreconciliable que nos presenta Clint Eastwood, reconocemos fácilmente el movimiento que va de la intriga de saber edípica a la irreductible división del saber y la ley que simboliza la otra gran heroína trágica, Antígona. Bajo el signo de Edipo, el trauma era el acontecimiento olvidado cuya reactivación podía curar la herida. Cuando Antígona, en la teorización lacaniana, remplaza a Edipo, se instaura una nueva forma de secreto, irreductible a todo conocimiento salvador. El trauma que resume la tragedia de *Antígona* no tiene comienzo ni fin.

---

1 *Cf.* Alfred Hitchcock, *Falso culpable* (1957); Fritz Lang, *Furia* (1936) y *¡Quiero vivir!* (1937).

2 *Cf.* A. Hitchcock, *Recuerda* (1945), y F. Lang, *Secreto tras la puerta* (1948).

Es el malestar de una civilización en la que las leyes del orden social están minadas por lo mismo que las mantiene: las potencias de la filiación, de la tierra y la noche.

Antígona, decía Lacan, no es la heroína de los derechos humanos que la piedad democrática moderna ha fabricado. Es más bien la terrorista, testigo del terror secreto en el fundamento mismo del orden social. En materia política, el trauma toma, de hecho, el nombre de terror. Terror es una de las palabras clave de nuestro tiempo. Seguramente designa una realidad de crimen y de horror que nadie puede ignorar. Pero también es un término de indistinción. Terror designa los atentados del 11 de septiembre de 2001 en New York o del 11 de marzo de 2004 en Madrid, y la estrategia en la que se inscriben estos atentados. Pero, cada vez más, esta palabra designa también el choque producido por el acontecimiento en los espíritus, el temor a que tales acontecimientos se reproduzcan, que se produzcan violencias todavía impensables, la situación marcada por estas aprehensiones, la gestión de esta situación por los aparatos del Estado, etc. Hablar de guerra contra el terror es establecer una única y misma cadena desde la forma de estos atentados hasta la angustia íntima que puede habitar en cada uno de nosotros. Guerra contra el terror y justicia infinita caen entonces en la indistinción de una justicia preventiva que la emprende contra todo aquello que suscite o pueda suscitar terror, contra todo aquello que amenace el lazo social que mantiene unida a una comunidad. Es una justicia cuya lógica es no detenerse hasta que cese un terror que, por definición, no se detiene jamás en los seres sometidos al traumatismo del nacimiento. Al mismo tiempo, es una justicia a la que ninguna otra justicia puede servir de norma, una justicia que se sitúa por encima de toda regla del derecho.

Los sufrimientos de Grace y la ejecución de Dave ilustran bastante bien esta transformación de los esquemas interpretativos de nuestra experiencia que llamo giro ético. El aspecto esencial de este proceso, no es, seguramente, el retorno virtuoso de las normas de la moral. Al contrario, es la supresión de la división que el término mismo de moral implicaba. La moral implicaba la separación de la ley y del hecho. Implicaba, al mismo tiempo, la división de las morales y los derechos, la división de las maneras de oponer el derecho al hecho. La supresión

de esta división tiene un nombre privilegiado: se llama consenso. Consenso es una de las palabras clave de nuestro tiempo. Pero se tiende a minimizar su sentido. Algunos la reducen al acuerdo global de los partidos del gobierno y la oposición sobre los grandes intereses nacionales. Otros ven en ella, más ampliamente, un estilo de nuevo gobierno, que da preferencia a la discusión y la negociación para resolver el conflicto. Ahora bien, el consenso quiere decir mucho más: significa propiamente un modo de estructuración simbólica de la comunidad que evacua lo que constituye el corazón de la política, es decir, el disenso. Una comunidad *política* es, en efecto, una comunidad estructuralmente dividida, no solamente dividida en grupos de intereses u opiniones divergentes, sino dividida en relación consigo misma. Un pueblo político no es nunca lo mismo que la suma de una población. Es siempre una forma de simbolización suplementaria en relación a toda cuenta de la población y sus partes. Y esta forma de simbolización siempre es una forma litigiosa. La forma clásica del conflicto político opone varios pueblos en un solo: el pueblo que está inscrito en las formas existentes del derecho y la constitución, el encarnado por el Estado, el que es ignorado por ese derecho o al que el Estado no reconoce el derecho, el que reivindica en nombre de otro derecho todavía por inscribir en los hechos. El consenso es la reducción de estos pueblos a uno solo, idéntico a la cuenta de la población y sus partes, de los intereses de la comunidad global y los intereses de las partes.

Como el consenso trata de reducir el pueblo a la población, trata también de reducir el derecho al hecho. La comunidad política es así tendencialmente transformada en comunidad *ética*, en comunidad de un solo pueblo en el que supuestamente todo el mundo cuenta. Esta cuenta tropieza solamente con un resto problemático que llama «el excluido». Pero hay que ver que este término mismo no es unívoco. El excluido puede significar dos cosas bien diferentes. En la comunidad política, el excluido es un actor conflictual que se hace incluir como sujeto político suplementario, portador de un derecho no reconocido o testigo de la injusticia del derecho existente. En la comunidad ética este suplemento supuestamente ya no tiene lugar pues todo el mundo está incluido. El excluido, por tanto, no tiene un estatuto en la estructuración de la comunidad. Por un lado es simplemente aquél que ha caído por acci-

dente fuera de la gran igualdad de todos con todos: el enfermo, el retrasado o el abandonado al que la comunidad tiene que tender una mano caritativa para reestablecer el «lazo social». Por el otro, pasa a ser el otro radical, aquél al que nada separa de la comunidad si no es el simple hecho de serle extranjero, que no comparte la identidad que vincula a cada uno con todos, y, al mismo tiempo, que amenaza esta identidad en cada uno. La comunidad nacional despolitizada se constituye entonces como la pequeña sociedad de Dogville, en la duplicidad del servicio social de proximidad y del rechazo absoluto al otro.

A esta nueva figura de la comunidad nacional corresponde un nuevo paisaje internacional. La ética ha instaurado en él su reino en la forma de lo humanitario, y a continuación en la de la justicia infinita ejercida contra el eje del mal. Lo ha hecho a través de un mismo proceso de indistinción creciente del hecho y el derecho. En las escenas nacionales, este proceso significa el desvanecimiento de los intervalos entre el derecho y el hecho por los que se constituían disensos y sujetos políticos. En la escena internacional, se traduce en el desvanecimiento tendencial del derecho mismo, donde el derecho de injerencia y el asesinato selectivo son las formas más visibles. Pero este desvanecimiento se ha operado mediante un desvío. Ha pasado por la constitución de un derecho más allá de todo derecho, el derecho absoluto de la víctima. Esta constitución implica a su vez una inversión significativa de lo que, de alguna manera, es el derecho del derecho, su fundamento metajurídico, los derechos humanos. Éstos han sufrido, en veinte años, una transformación singular. Durante mucho tiempo víctimas de la sospecha marxista en lo concerniente a los derechos «formales», fueron rejuvenecidos en los años 80 por los movimientos disidentes en Europa del Este. El hundimiento del sistema soviético parecía, en el paso a la década de los 90, abrir la vía a un mundo en el que los consensos nacionales se prolongarían en el ámbito de un orden internacional fundado sobre estos derechos. Sabemos que esta visión optimista ha sido muy pronto desmentida por la explosión de nuevos conflictos étnicos o de nuevas guerras de religión. Los derechos humanos habían sido el arma de disidentes, oponiendo otro pueblo al que su Estado pretendía encarnar. Pasaban a ser los derechos de poblaciones víctimas de nuevas guerras étnicas, los derechos de individuos expulsados de sus casas destruidas, de mujeres

violadas o de hombres masacrados. Se convertían en los derechos específicos de aquéllos sin posibilidad de ejercer derechos. La alternativa entonces se presentaba en la forma: o bien esos derechos humanos ya no eran nada, o bien se convertían en los derechos absolutos del sin-derecho, derechos que exigen una respuesta a su vez absoluta, más allá de toda norma jurídica formal.

Pero, por supuesto, este derecho absoluto del sin-derecho no podía ser ejercido sino por otro. Esta transferencia se llamó en primer lugar derecho de injerencia y guerra humanitaria. En un segundo momento, la guerra humanitaria contra el opresor de los derechos humanos ha pasado a ser la justicia infinita ejercida frente a ese enemigo invisible y omnipresente que llega a amenazar al defensor del derecho absoluto de las víctimas en su propio territorio. El derecho absoluto llega entonces a identificarse con la simple exigencia de seguridad de una comunidad de hecho. La guerra humanitaria se convierte en la guerra sin fin contra el terror: una guerra que no lo es, sino que es un dispositivo de protección infinita, una manera de gestionar un trauma elevado al rango de fenómeno de civilización.

Ya no nos encontramos, por tanto, en el marco clásico de la discusión sobre los fines y los medios. Éstos caen en la misma indistinción que el hecho y el derecho o la causa y el efecto. Lo que se opone entonces al mal del terror es o un mal menor, la simple conservación de lo que es, o la espera de una salvación que vendrá de la misma radicalización de la catástrofe.

Esta inversión del pensamiento político se ha instalado en el corazón del pensamiento filosófico bajo dos grandes formas: ya sea la afirmación de un derecho del Otro que viene a fundar filosóficamente el de los ejércitos de intervención; o la de un estado de excepción que hace de la política y el derecho algo inoperante para no dejar más que la esperanza de una salvación mesiánica surgida del fondo de la desesperación. La primera posición está bien resumida por Jean-François Lyotard en un texto que se titula precisamente «*The Other's Rights*»[1]. Este texto res-

[1] J.-F. Lyotard, «*The Other's Rights*», en Stephen Shute y Susan Hurley (ed.), *On Human Rights. The Oxford Amnesty Lectures*, New York, Basic Books, 1993, p. 136-147.

pondía, en 1993, a una pregunta formulada por Amnistía Internacional: ¿cómo se transforman los derechos humanos en el contexto de la intervención humanitaria? En su respuesta, Lyotard, otorgaba a los «derechos del otro» una significación que esclarece bien lo que la ética y el giro ético quieren decir. Los derechos humanos, explicaba, no pueden ser los derechos del hombre en tanto que hombre, los derechos del hombre desnudo. El argumento, en su fondo, no es nuevo. Ya había alimentado sucesivamente las críticas de Burke, de Marx y de Hannah Arendt. El hombre desnudo, el hombre apolítico, mostraron, no tiene derechos. Tiene que ser otra cosa para tener derechos. Ese otro del hombre se ha llamado históricamente «ciudadano». La dualidad del hombre y el ciudadano ha alimentado históricamente dos cosas: la crítica de la duplicidad de estos derechos, nunca en su lugar sino en otra parte, pero también la acción política que ha instalado el disenso en el espacio mismo entre el hombre y el ciudadano.

Pero en los tiempos del consenso y la acción humanitaria este otro del hombre sufre una mutación radical. Ya no es el ciudadano que se añade al hombre. Es lo inhumano que lo separa de sí mismo. En esas violaciones de los derechos humanos que se tacha de inhumanas, Lyotard ve la consecuencia del desconocimiento de otro «inhumano», un inhumano positivo, podría decirse. Este «inhumano» es la parte de nosotros que no controlamos, la parte que toma diversas figuras y diversos nombres: dependencia del niño, ley del inconsciente, relación de obediencia hacia otro absoluto. Lo «inhumano» es la radical dependencia de lo humano con respecto a un absolutamente otro que no puede dominar. El «derecho del otro» es entonces el derecho de dar testimonio de la sumisión a la ley del otro. Su violación, según Lyotard, comienza con la voluntad de dominar lo indominable. Esta voluntad habría sido el sueño de las Luces y la Revolución, y el genocidio nazi la habría cumplido exterminando al pueblo cuya vocación es dar testimonio de la dependencia necesaria respecto de la ley del Otro. Pero continuaría todavía hoy en las formas suaves de la sociedad de la comunicación y la transparencia generalizadas.

Dos rasgos caracterizan así el giro ético. En primer lugar, es una reversión del curso del tiempo: el tiempo dirigido hacia el fin a realizar —progreso, emancipación u otro— es remplazado por el tiempo dirigi-

do hacia la catástrofe situada tras nosotros. Pero es también una nivelación de las formas mismas de la catástrofe. El exterminio de los judíos de Europa aparece entonces como la forma manifiesta de una situación global que caracteriza, del mismo modo, lo ordinario de nuestra existencia democrática y liberal. Esto es lo que resume la fórmula de Giorgio Agamben: el campo de concentración es el *nomos* de la modernidad, es decir, su lugar y su regla, regla idéntica a la excepción radical. Sin duda, la perspectiva de Agamben es diferente de la de Lyotard. No funda ningún derecho del Otro. Al contrario, denuncia la generalización del estado de excepción y llama a la espera mesiánica de una salvación venida del fondo de la catástrofe. Su análisis, sin embargo, resume bien lo que llamo «giro ético». El estado de excepción es un estado que indiferencia verdugos y víctimas como indiferencia el extremo del crimen del Estado nazi y lo ordinario de la vida de nuestras democracias. El verdadero horror de los campos de concentración, dice Agamben, más aún que las cámaras de gas, es el partido de fútbol que oponía, en las horas muertas, a la *SS* y a los judíos de los *Sonderkommandos*[1]. Ahora bien, este partido se juega de nuevo cada vez que ponemos la televisión para ver uno. Todas las diferencias se suprimen así en la ley de una situación global. Ésta aparece entonces como la realización de un destino ontológico que no deja lugar al disenso político y espera la salvación de una improbable revolución ontológica.

La desaparición tendencial de las diferencias de la política y el derecho en la indistinción ética define también cierto presente del arte y la reflexión estética. Al igual que la política desaparece en la pareja del consenso y la justicia infinita, arte y reflexión estética tienden a redistribuirse entre una visión del arte que lo consagra al servicio del lazo social, y otra que lo destina al testimonio interminable de la catástrofe.

Por una parte, los dispositivos por los que el arte hace algunas décadas entendía dar testimonio de la contradicción de un mundo marcado por la opresión tienden hoy a dar testimonio de una común pertenencia ética. Comparemos, por ejemplo, dos obras que explotan con

---

[1] Giorgio Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz*, Rivages, 1999, p. 30. Tr. Cast.: *Lo que queda de Auschwitz*, Pre-Textos, 2006.

treinta años de distancia la misma idea. En tiempos de la guerra de Vietnam, Chris Burden creaba su *Otro memorial*, dedicado a los muertos del otro lado, a los miles de víctimas vietnamitas sin nombre y sin monumento. En las placas de bronce de su monumento había dado un nombre a esos anónimos: los nombres en vietnamita de otros anónimos que había copiado de las guías de teléfono. Treinta años más tarde, Christian Boltanski presentaba la instalación que evoqué antes, titulada *Los Abonados de teléfono*: un dispositivo constituido por dos grandes estantes que contenían dos guías del mundo entero y dos largas mesas en las que los visitantes podían sentarse a consultar a su gusto tal o cual de esas guías. La instalación de hoy reposa, por tanto, en la misma idea formal que el contra-monumento de ayer. Continúa siendo un asunto de anonimato. Pero el modo de realización material y la significación política son completamente diferentes. Ya no es un monumento contra otro. Es un espacio que vale como *mimesis* del espacio común. Y, mientras que ayer se trataba de dar un nombre a aquéllos que la fuerza de un Estado había privado, al mismo tiempo, de su nombre y su vida, los anónimos de hoy son simplemente, como dice el artista, «especímenes de humanidad» con los que nos encontramos sumidos en una gran comunidad. La instalación, por tanto, resumía bien el espíritu de una exposición que quería ser la enciclopedia de un siglo de historia común: un paisaje de la memoria que une en oposición a los dispositivos de ayer que querían dividir. Como muchas instalaciones contemporáneas, todavía jugaba con el procedimiento que había sido, treinta años antes, el resorte de un arte crítico: la introducción sistemática de objetos e imágenes del mundo profano en el templo del arte. Pero el sentido de la mezcla ha cambiado radicalmente. Hasta hace nada, el encuentro de elementos heterogéneos quería subrayar las contradicciones de un mundo marcado por la explotación y cuestionar el lugar del arte y sus instituciones en ese mundo conflictivo. Hoy, la misma agrupación se afirma como la operación positiva de un arte encargado de las funciones de archivado y testimonio de un mundo común. Esta agrupación se inscribe entonces en la perspectiva de un arte marcado por las categorías del consenso: dar de nuevo el sentido perdido de un mundo común o reparar las fisuras del lazo social.

Esta intención puede expresarse directamente, por ejemplo, en el programa de un arte relacional que quiere ante todo crear situaciones de proximidad, propicias para la elaboración de nuevas formas de lazos sociales. Pero se hace sentir mucho más extensamente en el cambio de sentido que afecta a los mismos procedimientos artísticos puestos en obra por los mismos artistas: como el procedimiento del *collage* en un mismo cineasta. Así, a lo largo de su carrera, Jean-Luc Godard no ha dejado de recurrir al *collage* de elementos heterogéneos. Pero, en los años 60, lo hacía en la forma del choque de contrarios. Se trataba sobre todo del choque entre el mundo de la «gran cultura» y el mundo de la mercancía: *La Odisea* filmada por Fritz Lang y el cinismo brutal del productor en *El Desprecio*; la *Historia del arte* de Élie Faure y la publicidad de las fajas *Escándalo* en *Pierrot le Fou*; los pequeños cálculos de la prostituta Nana y las lágrimas de la *Juana de Arco* de Dreyer en *Vivir su vida*. Su cine de los años 80 es aparentemente fiel al principio del *collage* de elementos heterogéneos. Pero la forma del *collage* ha cambiado: el choque de imágenes ha pasado a ser su fusión. Y esta fusión prueba a la vez la realidad de un mundo autónomo de imágenes y su potencia de comunidad. De *Pasión* a *Elogio del amor* o de *Alemania año 90 Nueve Cero* a las *Historias del cine*, el encuentro imprevisible de los planos de cine con las pinturas del Museo imaginario, las imágenes de los campos de la muerte y los textos literarios en contrapunto, constituye un solo y mismo reino de imágenes dedicado a una única tarea, la de encontrar un «lugar en el mundo» al hombre.

Por un lado, por tanto, los dispositivos artísticos polémicos tienden a desplazarse hacia una función de mediación social. Se convierten en los testimonios o símbolos de una participación en una comunidad indistinta, presentados en la perspectiva de una restauración del lazo social o del mundo común. Pero, por otro lado, la violencia polémica de ayer tiende a tomar una nueva figura. Se radicaliza en testimonios de lo irrepresentable y de la catástrofe o el mal infinitos.

Lo irrepresentable es la categoría central del giro ético en la reflexión estética, como el terror lo es en el plano político, porque también es una categoría de indistinción entre el derecho y el hecho. En la idea de lo irrepresentable, en efecto, se confunden dos nociones: una imposibilidad y una prohibición. Declarar que un sujeto es irrepresentable por los

medios del arte es, de hecho, decir varias cosas en una. Esto puede querer decir que los medios específicos del arte o de tal arte particular no son apropiados a su singularidad. De este modo, Burke declaró irrepresentable en pintura la descripción de Lucifer hecha por Milton en *El Paraíso perdido*. Su sublimidad residía en efecto en el doble juego de palabras que no nos hacen ver verdaderamente lo que fingen mostrarnos. Pero cuando el equivalente pictórico de las palabras se exponía a la vista, como en las *Tentaciones de san Antonio* de los pintores, pasaba a ser una figura pintoresca o grotesca. También era el argumento del *Laocoonte* de Lessing: el sufrimiento del Laocoonte de Virgilio era irrepresentable en escultura porque el realismo visual de la escultura, sustrayendo su dignidad al personaje, sustraía al arte su idealidad. El extremo sufrimiento pertenecía a una realidad que estaba por principio excluida del arte de lo visible.

Manifiestamente, no es esto lo que se quiere decir cuando se ataca, en nombre de lo irrepresentable, la serie televisada americana *Holocaust*, que saltó a los titulares hace veinte años, presentando el genocidio a través de la historia de dos familias. No se dice que la visión de la «sala de duchas» provoca risas. Pero se dice que no se puede hacer una película sobre el exterminio de los judíos presentando cuerpos ficcionales que imiten a los verdugos y a las víctimas de los campos de concentración. Esta imposibilidad declarada cubre de hecho una prohibición. Pero la prohibición mezcla ella misma dos cosas: una proscripción relativa al acontecimiento y una proscripción relativa al arte. Por un lado, se dice que lo que se ha practicado y sufrido en los campos de exterminio prohíbe proponer una imitación que conllevaría un goce estético. Por otro lado, se dice que el acontecimiento inaudito del exterminio apela a un arte nuevo, un arte de lo irrepresentable. Se asocia entonces la labor de ese arte con la idea de una exigencia anti-representativa que normativice el arte moderno como tal[1]. Así se establece una línea recta desde el *Cuadrado negro* de Malevitch (1915), que firma la

[1] *Cf.* Gérard Wajcman, *L'Objet du siècle,* Verdier, 1998. Tr. Cast.: *El objeto del siglo*, Amorrortu, 2001.

muerte de la figuración pictórica, hasta la película *Shoah* de Claude Lanzmann (1985), que trata de lo irrepresentable del exterminio.

Sin embargo, hay que preguntarse en qué sentido esta película pertenece a un arte de lo irrepresentable. En efecto, nos presenta, como todas las demás, personajes y situaciones. Como muchas otras, nos instala de entrada en el decorado de un paisaje poético, un río serpenteando los prados en este caso, sobre el que se desliza una barca al ritmo de una canción nostálgica. Y el realizador mismo introduce este episodio pastoril con una frase provocadora que afirma el carácter ficcional de la película: «Esta historia comienza en nuestros días en la ribera del río Negro en Polonia.» Lo irrepresentable alegado no puede, por tanto, significar la imposibilidad de utilizar la ficción para dar cuenta de esta realidad atroz. Nada que ver con el argumento del *Laocoonte* que reposaba sobre la distancia entre presentación real y representación artística. Al contrario, porque todo es representable y nada separa la representación ficcional de la presentación de lo real, la representación del genocidio plantea un problema. El problema no es saber si se puede o debe o no representar, sino saber lo que se quiere representar y qué modo de representación hay que elegir para ese fin. Ahora bien, para Lanzmann, el rasgo esencial del genocidio es la distancia entre la perfecta racionalidad de su organización y la inadecuación de toda razón explicativa de esta programación. El genocidio es perfectamente racional en su ejecución. Previó hasta la desaparición de sus huellas. Pero esta racionalidad no depende de ningún encadenamiento racional suficiente de causas y efectos. Es la desviación entre dos racionalidades lo que hace inadecuada la ficción del tipo *Holocaust*. Ésta nos muestra la transformación de personas ordinarias en monstruos y de ciudadanos respetables en desechos humanos. Obedece así a la lógica representativa clásica en la que los personajes entran en conflicto a partir de sus caracteres y los fines que persiguen y se transforman en función de las situaciones. Ahora bien, tal lógica está destinada a faltar a la vez a la singularidad de esta racionalidad, y a la singularidad de su ausencia de razón. A la inversa, otro tipo de ficción se muestra perfectamente apropiada para la «historia» que Lanzmann quiere contar: la ficción-búsqueda de la que *Ciudadano Kane* es el prototipo — la forma de narración que gira entorno a un

acontecimiento o a un personaje inaprensible y que se esfuerza en captar su secreto a riesgo de no encontrar sino la nada de la causa o la ausencia de sentido del secreto. En el caso Kane, la nieve de una bola de cristal y un nombre en un trineo de niño. En el caso de la Shoah, un acontecimiento más allá de toda causa racionalizable.

Shoah, por tanto, no se opone a *Holocaust* como un arte de lo irrepresentable a un arte de la representación. La ruptura con el orden clásico de la representación no supone el advenimiento de un arte de lo irrepresentable. Al contrario, supone la liberación respecto de las normas que prohibían representar el sufrimiento de Laocoonte o la sublimidad de Lucifer. Estas normas de la representación eran las que definían lo irrepresentable. Prohibían representar ciertos espectáculos, ordenaban elegir tal forma para tal tema, obligaban a deducir las acciones de los caracteres de los personajes y de las circunstancias de la situación, según una lógica verosímil de las motivaciones psicológicas y los encadenamientos de causas y efectos. Ninguna de estas prescripciones se aplica al arte al que pertenece *Shoah*. Lo que se opone a la antigua lógica de la representación no es lo irrepresentable. Es, a la inversa, la supresión de toda frontera que limite los temas representables y los medios de representarlos. Un arte anti-representativo no es un arte que ya no representa. Es un arte que ya no está limitado ni en la elección de los representables ni en la de los medios de representación. Por ello es posible representar el exterminio de los judíos sin deducirlo de ninguna motivación atribuible a personajes, ni de ninguna lógica de las situaciones, sin mostrar ni cámaras de gas, ni escenas de exterminio, ni verdugos ni víctimas. Por esto mismo, un arte que representa lo excepcional del genocidio sin escenas de exterminio es contemporáneo tanto de una pintura hecha únicamente de líneas o cuadrados de color, como de un arte de instalaciones que simplemente reexpone objetos o imágenes que trae del mundo de la mercancía y de la vida ordinaria.

Para alegar en favor de un arte de lo irrepresentable, hay, por tanto, que hacer venir ese irrepresentable de otro lugar que no sea el arte mismo. Hay que hacer coincidir la prohibición y lo imposible, lo que supone un doble golpe por la fuerza. Hay que introducir en el arte la prohibición religiosa, transformando la prohibición de representar al dios de los judíos en imposibilidad de representar el exterminio del pue-

blo judío. Y hay que transformar el plus de representación inherente a la ruina del orden representativo en su contrario: un defecto o una imposibilidad de la representación. Esto supone una construcción del concepto de modernidad artística, que aloja la prohibición en lo imposible haciendo del arte moderno por entero un arte constitutivamente destinado al testimonio de lo impresentable.

Un concepto ha servido masivamente a esta operación: lo «sublime». Hemos visto cómo lo ha reelaborado Lyotard a ese fin. También hemos visto las condiciones de su reelaboración. Lyotard ha tenido que invertir no solamente el sentido de la ruptura anti-representativa, sino también el sentido mismo de lo sublime kantiano. Situar el arte moderno bajo el concepto de lo sublime es transformar la ilimitación de lo representable y de los medios de la representación en su contrario: la experiencia de un desacuerdo fundamental entre la materialidad sensible y el pensamiento. Es identificar de entrada el juego de operaciones del arte en una dramaturgia de la exigencia imposible. Pero el sentido de la dramaturgia se invierte igualmente. En Kant, la facultad sensible de la imaginación experimentaba los límites de su concordancia con el pensamiento. Su desfallecimiento marcaba su propio límite y abría a la ilimitación de la razón. A la vez, marcaba el paso de la esfera estética a la esfera moral. Lyotard hacía de este paso fuera del ámbito del arte la ley misma del arte. Pero lo hace a costa de invertir sus roles. Ya no es la facultad sensible la que fracasa al obedecer las exigencias de la razón. A la inversa, es el espíritu el que comete una falta, conminado a obedecer a la tarea imposible de alcanzar la materia, de aprehender la singularidad sensible. Pero la misma singularidad sensible es de hecho reducida a la experiencia indefinidamente reiterada de una sola y misma deuda. La tarea de las vanguardias artísticas consiste así en repetir el gesto que inscribe el choque de una alteridad que parece ser, en principio, la de la cualidad sensible, pero termina por identificarse a la potencia intratable de la «Cosa» freudiana o de la ley de Moisés. Precisamente esto es lo que significa la transformación «ética» de lo sublime: la transformación conjunta de la autonomía estética y la autonomía moral kantianas en una sola y misma ley de heteronomía, una sola y misma ley en la que el mandato imperioso es idéntica a la factualidad radical. El gesto del arte consiste así en dar testimonio indefinidamente

de la deuda infinita del espíritu respecto de una ley que es tanto la orden del Dios de Moisés como la ley factual del inconsciente. El hecho de la resistencia de la materia pasa a ser la sumisión a la ley del Otro. Pero esta ley del Otro no es, como contrapartida, sino la sumisión a la condición del ser nacido demasiado pronto.

Esta oscilación de la estética hacia la ética no es decididamente inteligible en los términos de un devenir postmoderno del arte. La oposición simplista de lo moderno y lo postmoderno impide comprender las transformaciones del presente y sus implicaciones. En efecto, se olvida que el modernismo mismo no ha sido sino una larga contradicción entre dos políticas estéticas opuestas, pero opuestas a partir de un mismo núcleo común que vincula la autonomía del arte con la anticipación de una comunidad por venir, vinculando por tanto esta autonomía con la promesa de su propia supresión. El término mismo de vanguardia designó las dos formas opuestas del mismo anudamiento entre la autonomía del arte y la promesa de emancipación que incluía. Significó dos cosas opuestas, a veces más o menos confundidas, a veces claramente antagónicas. Por un lado, la vanguardia ha sido el movimiento dirigido a transformar las formas del arte, a hacerlas idénticas a las formas de la construcción de un mundo nuevo en el que el arte ya no existe como realidad separada. Por el otro, ha sido el movimiento que preserva la autonomía de la esfera artística de toda forma de compromiso con las prácticas del poder y la lucha política, o las formas de estetización de la vida en el mundo capitalista. Por un lado, el sueño futurista o constructivista de una autosupresión del arte en la formación de un mundo sensible nuevo; por el otro, la lucha por preservar la autonomía del arte de todas las formas de estetización de la mercancía o del poder; en absoluto para preservarla como puro goce del arte por el arte sino, al contrario, como inscripción de la contradicción no resuelta entre la promesa estética y la realidad de un mundo de opresión.

Una de estas políticas se extravió en el sueño soviético, aceptando sobrevivirse luego en las utopías contemporáneas más modestas de los arquitectos de nuevas ciudades, de los diseñadores que reinventan una comunidad a partir de un nuevo mobiliario urbano, o de los artistas relacionales que introducen una imagen, una inscripción o un objeto insóli-

tos en el paisaje de las periferias en dificultades. Esto es lo que podríamos llamar la versión *soft* del giro ético de la estética. La segunda no ha sido abolida por no se sabe qué revolución postmoderna. El carnaval postmoderno apenas si ha sido la cortina de humo que oculta la transformación del segundo modernismo en una «ética» que ya no es una versión suavizada y socializada de la promesa estética de emancipación, sino su pura y simple reversión, vinculando lo propio del arte no ya a una emancipación por venir, sino a una catástrofe inmemorial e interminable.

De esto precisamente da testimonio el discurso ambiente que consagra el arte a lo irrepresentable y al testimonio sobre el genocidio de ayer, la catástrofe interminable del presente o el trauma inmemorial de la civilización. La estética de lo sublime de Lyotard resume mejor que ninguna otra esta inversión. En la tradición de Adorno, llama a la vanguardia a retrazar indefinidamente la separación entre las obras propias del arte y las mezclas impuras de la cultura y la comunicación. Pero ya no es para preservar la promesa de emancipación. Al contrario, es para probar indefinidamente la alienación inmemorial que hace de toda promesa de emancipación una mentira realizable solamente bajo la forma del crimen infinito, al que el arte responde por una «resistencia» que no es sino el trabajo infinito del duelo.

La tensión histórica de las dos figuras de la vanguardia tiende así a desvanecerse en la pareja ética de un arte de proximidad consagrado a la restauración del lazo social y de un arte que da testimonio de la catástrofe irremediable que está en el origen mismo de ese lazo. Esta transformación reproduce exactamente aquélla que asiste al desvanecimiento de la tensión política del derecho y el hecho en la pareja del consenso y la justicia infinita hecha al mal infinito. Estaríamos tentados a decir que el discurso ético contemporáneo no es sino el punto de honor dado a las formas nuevas de la dominación. Pero así faltaríamos a un punto esencial: si la ética *soft* del consenso y el arte de proximidad es el acomodo de la radicalidad estética y política de ayer a las condiciones actuales, la ética *hard* del mal infinito y de un arte consagrado al duelo interminable de la catástrofe irremediable aparece, a su vez, como la estricta inversión de esa radicalidad. Lo que permite esta inversión es la concepción del tiempo que la radicalidad ética ha heredado de la radi-

calidad modernista, la idea de un tiempo cortado en dos por un acontecimiento decisivo. El acontecimiento decisivo fue durante mucho tiempo la revolución por venir. En el giro ético esta orientación se invierte estrictamente: la historia se ordena ahora según un acontecimiento radical que ya no la corta hacia delante sino hacia detrás de nosotros. Si el genocidio nazi se ha instalado en el centro del pensamiento filosófico, estético y político, cuarenta o cincuenta años después del descubrimiento de los campos de concentración, no es solamente en razón del silencio de la primera generación de supervivientes. Ha tomado este lugar, alrededor de 1989, en el momento del hundimiento de los últimos vestigios de la revolución que había vinculado hasta entonces la radicalidad política y estética con un corte del tiempo histórico. Ha tomado el lugar del corte de tiempo necesario para esa radicalidad, dispuesto a invertir el sentido, a transformarlo en catástrofe ya acontecida y de la que sólo un dios podría salvarnos.

No quiero decir que la política y el arte estarían hoy enteramente sometidos a esta visión. Se me opondría fácilmente formas de acción política y de intervención artística hostiles o independientes con respecto a la corriente dominante. Así es como lo entiendo: el giro ético no es una necesidad histórica. Por la simple razón de que no hay necesidad histórica en absoluto. Pero este movimiento extrae su fuerza de su capacidad de recodificar e invertir las formas de pensamiento y las actitudes que aspiraban ayer a un cambio político o artístico radical. El giro ético no supone simplemente el apaciguamiento de los disensos de la política y el arte en el orden consensual. Aparece más bien como la forma última tomada por la voluntad de absolutizar el disenso. El rigor modernista adorniano que quería purificar el potencial emancipador del arte de todo compromiso con el comercio cultural y la vida estetizada se transforma en la reducción del arte al testimonio ético sobre la catástrofe irrepresentable. El purismo político arendtiano que pretendía separar la libertad política de la necesidad social pasa a ser la legitimación de las necesidades del orden consensual. La autonomía kantiana de la ley moral se transforma en la sumisión ética a la ley del Otro. Los derechos humanos se convierten en el privilegio del vengador. La epopeya de un mundo cortado en dos pasa a ser la guerra contra el terror. Pero el elemento central de la inversión es, sin duda, una cierta teología del tiem-

po, es la idea de la modernidad como tiempo destinado a la realización de una necesidad interna, ayer gloriosa y hoy desastrosa. Es la concepción de un tiempo cortado en dos por un acontecimiento fundador o un acontecimiento por venir. Salir hoy de la configuración ética, restituir a su diferencia las invenciones de la política y del arte, quiere también decir recusar el fantasma de su pureza, restituir a esas invenciones su carácter de cortes siempre ambiguos, precarios y litigiosos. Esto supone indisolublemente sustraerlas a toda teología del tiempo, a todo pensamiento del trauma original o de la salvación por venir[1].

---

1 Este texto fue presentado en marzo de 2004 en Barcelona, en el marco del Forum de la Caixa consagrado a las «Geografías del pensamiento contemporáneo».